Искусство КИНО

5 1976

Сердечно приветствуем
делегатов III съезда
кинематографистов
СССР

Искусство кино

5/1976

Ежемесячный журнал

Орган
Государственного Комитета
Совета Министров СССР
по кинематографии и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор
Сурков Е. Д.

Редколлегия
Баскаков В. Е.
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А. (зам. гл. редактора)
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Кудин В. А.
Новогрудский А. Е.
Парамонова К. К.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Суменов Н. М. (зам. гл. редактора)
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Оформление художника
Фидлера Ю. Н.

Корректор
Ярошевская С. Л.

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

На 1-й странице обложки —
Д. Камбарова в фильме «Человек уходит за птицами» (режиссер А. Хамраев. «Узбекфильм»).

Современность и экран

1 Л. Кулиджанов — По пути, указанному партией

8 — Второй Московский часовой завод — слово в прениях

«Объединяющее кино»

37 Христо Христов — Радость совместного труда
39 Ференц Коша — За искусство революционное, необходимое народу

41 Гюнтер Райш — Задачи особой важности
43 Сантьяго Альварес — Кинематограф, рожденный Октябрем
45 Равжагийн Доржпалам — Искусство, зовущее к созиданию
47 Ежи Кавалерович — Пример советского кино
50 Ион Попеску-Гопо — Общность наших целей
51 Отакар Вавра — Ваш опыт неоценим
54 Ватрослав Мимица — Вклад в развитие мирового киноискусства

Новые фильмы

55 Алексей Елисеев — Доброе рукопожатие
59 Л. Финк — На экране Леонид Леонов...
76 Ст. Рассадин — Фантазия на тему

Портреты

92 М. Зак — Герасимовское

Теория и история

120 И. Вайсфельд — Прощание с канонами

Мемуары и публикации

133 С. Кара — Субботние разговоры

За рубежом

143 Абдулахад Абдуллаев — Фестиваль трех континентов
149 С. Торопцев — По рецептам антисоветизма

Сценарий

161 А. Александров — Голубой портрет моей мамы

Iskusstvo Kino
Cinema Art

The Time and the Screen

Lev Kulidzanov — The Way Shown by the Party (p. 1)
The First Secretary of the Board of Filmmakers Union — about the significance of the resolutions of the XXVth Party Congress for the development of the Soviet art. Article is timed to the opening Congress of the Soviet filmmakers.
The Second Clock Factory—Word in the Debate (p. 8)
The Workers and the engeneers from the 2 Clock Factory — about the place and role of the Soviet cinema in their life, about the level of the recent films.

Hristo Hristov — The Joy of Common Work (p. 37)

Ferents Kosha — For The Revolutionary Art, Neccessary to the People (p. 39)

Gunter Reish — The Task of the Special Importance (p. 41)

Santiago Alvares — The Cinema Made by the Great October (p. 43)

Pavzagiin Dorzpalam — Art That Calls Up to the Creation (p. 45)

Ezi Kavalerovitsh — The Example of the Soviet Cinema (p. 47)

Ion Popesku-Gopo — The Community of Our Aims (p. 50)

Otakar Vavra — Your Experience Is Highly Estimated (p. 51)

Vatroslav Mimitsa — Contribution To the Development of the World Cinema (p. 54)
The filmmakers from the socialist countries talk about the significance of the Soviet cinema.

New Films

Aleksej Eliseev — The Kind Handshake (p. 55)
Review of the film «The Handshake in the Cosmos» («Centrnauchfilm», 1975).

Lev Fink — On the Screen—Leonid Leonov (p. 59)
Review of the film «The Flight of Mister McKinley» («Mosfilm», 1975).

Stanislav Rassadin — Fantasya to the Theme (p. 76)
Review of the film «A Star of Fascinating Happines» («Lenfilm», 1975).

Profiles

Mark Zak — ...Belonging to Gerasimov (p. 92)
Portrait of the prominent Soviet director Sergej Gerasimov.

Theory and History

Ilija Vaisfeld — Parting With the Canonns (p. 120)
Articie about some tendencies in the development of modern cinema.

Memoirs and Publications

Socrat Kara — Saturday Talks (p. 133)
Memoirs about the prominent actor and director Vladimir Gardin. (Beginning see in «IK» 4, 1976).

Abroad

Abdulakhad Abdulajev — Festival of Three Continents (p. 143)
Chairman of Goskino of Uzbekistan, Chairman of the State Commette of the 4th Film Festival of Asia, Africa and Latin America in Tashkent — about the main tendencies of Tashkent Film Festival and the opening 4th Festival.

Sergej Toroptsev — Due to the Anti—Soviet Prescriptions (p. 149).
Polemic notes about the book devoted to the Soviet art and literature, published in Shanghai.

Script

Alexandr Alexandrov — The Blue Portrait of My Mother.

© Журнал «Искусство кино», 1976

Адрес редакции: 125319 Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72. Сдано в набор 19/II 1976 г. А01444. Подписано к печати 3/V 1976 г. Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 62050 экз. Заказ 98. Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, проспект Мира, д. 105.

Лев Кулиджанов,
кандидат в члены ЦК КПСС, первый секретарь правления Союза кинематографистов СССР

По пути, указанному партией

III Всесоюзный съезд советских кинематографистов собирается в особой обстановке, в особое время — оно ознаменовано состоявшимся два месяца назад XXV съездом Коммунистической партии Советского Союза, его решениями, величественными задачами, выдвинутыми товарищем Л. И. Брежневым перед партией и народом в Отчетном докладе ЦК КПСС.

Целиком и полностью одобрив политическую линию и практическую деятельность Центрального Комитета партии, съезд подтвердил, что наша партия неуклонно идет ленинским курсом. Атмосфера, в которой прошел высший форум советских коммунистов, выступления делегатов съезда убедительно свидетельствуют о том, что КПСС достойно выполняет роль политического вождя рабочего класса, всех трудящихся, всего нашего народа. Советские люди глубоко понимают политику партии, всем сердцем поддерживают ее. Ныне еще более окрепло идейно-политическое единство советского общества, братская дружба всех народов нашей страны, достигшей за годы минувшей пятилетки новых рубежей в создании материально-технической базы коммунизма.

С глубочайшим вниманием и заинтересованностью изучая сегодня материалы съезда, мы преисполнены гордости за нашу родную Коммунистическую партию, за наше социалистическое Отечество. Решения XXV съезда КПСС, определившие основные направления развития нашего общества во всех областях социальной, экономической и культурной жизни, еще раз ярко продемонстрировали великую жизненную силу и неисчерпаемые созидательные возможности социалистического строя, подтвердили неизменность последовательной миролюбивой внешней политики Советского государства; они говорят об огромных масштабах и достижениях организаторской и политической деятельности Коммунистической партии, высшей целью которой является забота о благе народа, обеспечение дальнейшего подъема материального и культурного уровня жизни наших людей.

Нас, деятелей культуры и искусства, особенно взволновала та часть Отчетного доклада ЦК, где всесторонне оценивается роль творческой интеллигенции в деле коммунистического строительства. Нашей работе дана высокая положительная оценка, дан принципиальный партийный анализ, который позволяет подвести важные творческие итоги и с исчерпывающей ясностью раскрывает перспективы развития литературы и искусства, определяет главные направления наших творческих поисков.

С трибуны XXV съезда КПСС товарищ Л. И. Брежнев заявил: «Сегодня мы можем сказать, что подход XXIV съезда к вопросам литературы и искусства полностью себя оправдал. Для истекших лет характерна дальнейшая активизация деятельности творческой интеллигенции, которая вносит все более весомый вклад в общепартийное, в общенародное дело строительства коммунистического общества.

Этот положительный, животворный процесс отразился, естественно, в тех новых произведениях социалистического реализма, которые были созданы у нас в стране за последние годы. В них все чаще, а главное — глубже, находит отклик то основное, существен-

ное, чем живет страна, что стало частью личных судеб советских людей».

Мы, кинематографисты, испытываем чувство глубокой признательности партии и лично Леониду Ильичу Брежневу за высокую оценку нашего труда, за огромное внимание, которое повседневно уделяется нашему искусству. Нам бесконечно дороги прозвучавшие в Отчетном докладе ЦК КПСС слова о том, что «талантливое произведение литературы или искусства — это национальное достояние». Наша задача — обогащать творческое достояние народа новыми, еще более значительными и глубокими творческими свершениями.

Мы должны продолжать разработку тем, в художественном освоении которых, как отмечено в Отчетном докладе Центрального Комитета КПСС, уже достигнуты определенные успехи; должны — с еще большей принципиальностью — ставить средствами киноискусства вопросы, вызывающие широкий общественный отклик; должны активно способствовать утверждению в сознании трудящихся, прежде всего молодежи, идей советского патриотизма и социалистического интернационализма, воспитанию в человеке высоких моральных качеств.

Партия призывает нас последовательно и настойчиво, не жалея сил, заниматься проблемами нравственного воспитания, имеющими сегодня первостепенную важность.

«Ничто так не возвышает личность, — говорится в Отчетном докладе ЦК КПСС,— как активная жизненная позиция, сознательное отношение к общественному долгу, когда единство слова и дела становятся повседневной нормой поведения. Выработать такую позицию — *задача нравственного воспитания*». Так определяет партия важнейшую цель нашего творчества, направленного на формирование личности современника, человека, сознательно и самоотверженно отдающего все свои силы великому делу коммунистического созидания. Наша почетная обязанность — сделать все возможное для достижения этой цели средствами высокого искусства.

В Отчетном докладе Центрального Комитета отмечается, что «партийный подход к вопросам литературы и искусства сочетает чуткое отношение к художественной интеллигенции, помощь в ее творческих поисках с принципиальностью. Главным критерием оценки общественной значимости любого призведения, разумеется, была и остается его идейная направленность. Так, по-ленински, и поступают ЦК, партийные органы, проводящие большую работу в этой сфере идеологической деятельности».

Да, наша партия постоянно проявляет подлинную заинтересованность в новых, еще более высоких достижениях культуры, искреннее стремление создать наиболее благоприятные условия для художественного творчества, необходимого народу. И мы глубоко признательны партии за ее заботу, за ее обширную практическую и теоретическую деятельность в области руководства искусством, которая являет собой образец по-настоящему творческого развития ленинских идей об организующей роли партии в жизни художника.

В период между XXIV и XXV партийными съездами кинематограф был предметом особого внимания партии и с наибольшей полнотой и наглядностью оно воплотилось в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», воспринятом нами как развернутая программа творческой и организаторской работы, определяющая жизнь советского киноискусства на многие годы вперед. В этом партийном документе, непреходящую ценность которого для совершенствования практики и углубления теории нашего кинематографа трудно переоценить, были тщательно проанализированы определяющие черты и тенденции современного кинопроцесса. Партия с принципиальной требовательностью и взыскательностью, которые она неизменно сочетает с чуткостью и уважением к художнику, к его таланту, отметила те участки нашей работы, где у нас наметились отставания и издержки, где были использованы далеко не все возможности, и снова напомнила о необходимости повышать

идейную целеустремленность экранного искусства, проявлять четкий классовый подход к явлениям общественной жизни. Партия назвала почетным долгом кинематографистов «создавать высокохудожественные, разнообразные по тематике, жанрам и стилям кинопроизведения, развивающие лучшие традиции искусства социалистического реализма». Партия обратилась к нам с призывом талантливо отображать «процессы коммунистического созидания и воспитания нового человека, претворения в жизнь бессмертных ленинских идей, исторические успехи в социалистическом преобразовании мира».

В это же пятилетие появился ряд партийных документов, опирающихся на ленинские принципы руководства культурным строительством, непосредственно затрагивающих главные вопросы нашего творчества и продиктованных заботой Коммунистической партии и Советского государства об успешном развитии киноискусства. В них содержатся вдохновляющие, глубокие мысли и важные теоретические положения, помогающие пониманию главных тенденций современного художественного процесса, характера его связей с действительностью, намечены основные направления, по которым следовать нашему искусству. А будучи взятыми в своей совокупности, они представляют тщательно разработанную одухотворяющую программу действий для советских мастеров экрана, открывают перед ними новые перспективы.

«Утверждать красоту дел народных» — с таким призывом обратился Генеральный секретарь Центрального Комитета партии Л. И. Брежнев к сценаристам и режиссерам, артистам и операторам, художникам и специалистам фильмопроизводства, приветствуя коллектив «Мосфильма» в день пятидесятилетия студии.

Не только мосфильмовцы — все деятели советского многонационального киноискусства, все работники нашей кинематографии восприняли слова Леонида Ильича как адресованные каждому из них лично. Вчитываясь в строки приветствия, сжато, точно и глубоко определившие задачи кинематографа на сегодняшнем этапе развития, каждый из нас думал и о собственном творчестве, и о результатах нашей общей, сложной и ответственной работы, и о тех перспективах, которые ныне отчетливо вырисовываются перед важнейшим из искусств в условиях развитого социализма.

Сегодня, в канун открытия очередного Всесоюзного съезда советских кинематографистов, мне хочется снова напомнить своим друзьям и товарищам по общему делу, которому мы посвящаем свою жизнь, ведущую идею этого партийного документа: «Велики и разнообразны требования народа к искусству экрана. Миллионы зрителей ждут от вас новых кинопроизведений всех жанров и видов, значительных по содержанию и интересных по художественному воплощению, произведений, которые будят мысль, помогают глубже осознать смысл эпохи, в которую мы живем, правдиво показывают живые образы наших современников, укрепляют в человеке благородные нравственные начала, которые необходимы строителям коммунизма».

Сила и прозорливость этих слов понятны и близки всякому, кому дороги судьбы любимого искусства, кто все свои силы и талант отдает умножению духовного богатства народа, делу партии — и находит в этом высшее счастье.

Советские художники не только умом, но и сердцем воспринимают воодушевляющее слово партии; они видят высшее предназначение своего творчества в служении народу; они ясно понимают, что животворный источник, питающий их искусство, — в неразрывной связи с чаяниями и свершениями народными.

Партия и народ высоко ценят наш труд — ни одно значительное произведение экранного искусства не остается у нас незамеченным. И вместе с тем, они ждут, что деятели советского кино, создавшие в последнее время ряд интересных, отмеченных глубокой мыслью и зрелым художественным мастерством фильмов, помогающих важнейшему партийному делу коммунистического воспитания, утверждению идейных и нравственных ценностей нашего общества, всегда будут требовательно и самокритично осмысливать свою

работу. Сегодня, когда наша страна шагнула в десятую пятилетку, которая должна стать пятилеткой эффективности и высокого качества труда во всех звеньях общественного производства, нам, кинематографистам, следует особенно внимательно присмотреться к состоянию дел на каждом из участков сложного, включающего множество взаимосвязанных компонентов процесса, конечным результатом которого является фильм, адресованный миллионам зрителей. Присмотреться и задуматься, как лучше использовать имеющиеся у нас резервы (то, что они у нас есть,— факт, по моему мнению, бесспорный!), как распределить творческие усилия и производственные возможности в кинематографии, как быстрее приблизиться к выполнению стратегических задач советского киноискусства, вытекающих из решений XXV съезда КПСС, из положений партийных документов по кинематографу, опубликованных в последние годы. Уверен, что эти и связанные с ними вопросы окажутся в центре внимания Всесоюзного съезда кинематографистов, станут предметом самого серьезного и заинтересованного обсуждения делегатами съезда, представляющими многотысячный отряд работников нашего кино. Уверен, что решения, которые съезд примет по этим вопросам, окажут положительное воздействие на дальнейшее развитие советской кинематографии.

Каждый из нас, будь то кинодраматург или режиссер-постановщик, актер или оператор, организатор производства или работник кинофикации, обязан постоянно помнить о прямой причастности нашего дела к тому обширному кругу социальных, экономических и идеологических проблем, которые решает сегодня под руководством Коммунистической партии советский народ. Отсюда с очевидной естественностью вытекает, что главной темой нашего искусства должна быть с о в р е м е н н о с т ь во всем многообразии ее впечатляющих, сложных и порою далеко не однозначных явлений. Именно на этом важнейшем участке нам нужно сконцентрировать свои основные усилия, выполняя партийный наказ, содержащийся в известном Постановлении ЦК КПСС по кинематографу: «...Показать экономические, общественные и культурные преобразования, осуществляемые советским народом под руководством партии, запечатлеть важные социальные изменения, происходящие в жизни рабочего класса, колхозного крестьянства и интеллигенции, борьбу партии и народа за органическое соединение достижений научно-технической революции с преимуществами социалистического строя». Вот где поистине необъятное поле деятельности для творческой личности. Вот где может и должен с наибольшей полнотой и яркостью проявиться талант художника, его инициатива и фантазия, его гражданская позиция.

Призыв партии к художественному осмыслению современности нужно, как мне кажется, понимать шире, чем простое воспроизведение тех или иных явлений нашей действительности — в их нынешнем состоянии. Не отстать от жизни, от актуальных ее проблем, от запросов зрителя — первая по важности из стоящих перед нами задач. Однако генеральная линия развития киноискусства, опирающегося на метод социалистического реализма, на этом не кончается. Мало лишь выявить внешние сиюминутные черты реальности. Надо еще уметь заглянуть за горизонт, попытаться самому представить и людям показать динамику стремительно изменяющейся жизни, уяснить связь ее сегодня наблюдаемых фактов с о б щ и м и п е р с п е к т и в а м и нашего движения вперед по пути к коммунизму. Надо нацеливать общество на решение не только текущих и локальных задач. Надо учить людей смотреть далеко вперед, чтобы они представляли себе и завтрашние, подспудно вызревающие результаты своего труда. Кинематограф обладает многими преимущественными возможностями для достижения этих целей, по сравнению с литературой и другими искусствами,— наглядной образностью, действенно влияющей на сознание зрителя, высокой мобильностью, исключительной популярностью, массовостью аудитории. Нам необходимо использовать все эти преимущества с наибольшей полнотой.

По фильмам, создаваемым сегодня, потом-

ки будут судить о нашем времени — подобно тому, как нынешние поколения судят о жизни и облике страны в первые десятилетия Советской власти по шедеврам нашего киноискусства, появившимся в 20-е и 30-е годы. Из лучших картин тех лет наши люди, прежде всего — молодежь, брали, продолжают брать и сейчас, образцы нравственного поведения, патриотизма, трудовой доблести, уроки высокой гражданственности. Эти родные нам традиции советский кинематограф не просто сохранил, а и творчески развил; сегодня, как и всегда, он продолжает обогащать сокровищницу революционного социалистического искусства, создавая фильмы, в которых нашли отражение черты нового передового общественного строя, советского образа жизни, законы классовой морали социализма, принципы пролетарского интернационализма и гуманизма. В соответствии именно с этими законами и принципами живет и развивается наше общество, под их непосредственным влиянием формируется характер нашего современника, что с удовольствием признают и наши зарубежные друзья, с чем при всем желании не могут не согласиться даже противники социалистического строя, во всяком случае те из них, которые остаются на позициях трезвого реализма.

Ни индустриализации, ни победы в Великой Отечественной войне, ни сегодняшних БАМа, тюменской нефти, ничего этого не было бы — живи мы по другим законам.

Недавно группа наших кинематографистов побывала в Тюмени. Есть что-то, без всяких преувеличений, фантастическое в масштабах трудового подвига, который совершили там советские люди. Ведь еще 10 лет назад вся наша нефтедобывающая промышленность давала 288 миллионов тонн нефти в год, а к 1980 году одна Тюмень даст 310 миллионов. Ошеломляющая цифра, это даже и неспециалисту понятно. Как замечательно там работают нефтяники и строители! Насколько глубоко осознают они важность, необходимость своего труда. Как показать это в кино? Чтобы в с е было правдой — не только правдой факта и цифры, но и правдой художественно убедительной. Ведь за почти невероятными трудовыми показателями стоят живые, неповторимые человеческие характеры, судьбы людские. Как перенести этот богатейший жизненный материал на экран? Вот задача, над которой стоит, просто необходимо нам думать. Надо раскрыть средствами искусства духовный мир этих людей, показать ч т о дает им возможность совершить т а к о е.

Нравственный облик рабочего человека сегодня решительным образом изменился, много шире стал круг его духовных интересов. Он и к кинематографу теперь относится иначе, чем прежде, предъявляя к нашему труду те же высокие требования, что и к своей работе. Вот что примечательно, вот что нужно иметь в виду нам, представителям кинематографических профессий, создавая фильмы, рассчитанные на разнообразные интересы и особое восприятие современника. Вместе с тем уровень зрительского вкуса определенной части киноаудитории еще нуждается в повышении, и эстетическое воспитание остается одной из серьезных задач киноискусства. Не будем забывать, что в свое время Владимир Ильич Ленин советовал писателям не просто идти за читателем, а быть несколько в п е р е д и. Без этого и в кинематографе никакой творческий прогресс невозможен.

Фильмы о современной действительности, работа над которыми представляется мне самой почетной обязанностью наших кинематографистов, и в первую очередь ведущих драматургов и режиссеров, вряд ли можно делать успешно без творческого, п о и с к о в о г о отношения и к жизни и к искусству. Для того, чтобы «будить мысль» зрителя и помогать ему «глубже осознать смысл эпохи, в которую мы живем», как сказано в приветствии товарища Л. И. Брежнева «Мосфильму», художник сам должен обладать пытливым умом, быть ищущим, наблюдательным человеком, искренне заинтересованным и в результатах своего творчества и в том, насколько велика их социальная и нравственная значимость — с точки зрения роли искусства в обществе.

За последние годы наш зритель познакомился с рядом значительных фильмов,

создатели которых, обратившись к так называемой «производственной теме», добились интересных результатов в художественном осмыслении злободневных явлений действительности, связанных с ускорением темпов научно-технического прогресса. Хочу подчеркнуть, что главное достоинство таких произведений не в том, какую тему избрал художник, а в том, как решил он ее на экране, исходя из своей гражданской позиции и опираясь на богатые выразительные возможности киноискусства. Герои и события таких картин, как «Самый жаркий месяц» Г. Бокарева и Ю. Карасика, «Старые стены» А. Гребнева и В. Трегубовича, «Человек на своем месте» В. Черных и А. Сахарова, «Здесь наш дом» В. Соколова, некоторые другие находят живой отклик, вызывают волнение в зрительном зале и жаркие споры в первую очередь потому, что они в эмоциональной, образной форме затрагивают весьма серьезные, непосредственно связанные с коренными интересами нашего общества вопросы, над которыми можно и нужно размышлять каждому. Потому, что в них ощутимо неравнодушное, по-настоящему заинтересованное отношение авторов к действительности. С особой наглядностью проявилось это важнейшее качество гражданственно активного искусства в картине Александра Гельмана и Сергея Микаэляна «Премия», где на первый план выходит проблема нравственного отношения героя к задачам и потребностям общества.

Новый уровень творческого подхода к изображению человека труда на экране отмечен сегодня большей, чем это было прежде, глубиной социального и духовного исследования жизни современника. Пока еще не все хорошо, не все одинаково успешно в фильмах этого направления. Важно, однако, отметить, что общий курс поиска выбран верно. Все это дает основания надеяться, что советские кинематографисты, разрабатывающие современную тематику, в будущем станут осваивать более широкий круг жизненных явлений.

Есть своя глубокая закономерность в том, что наши кинематографисты вновь и вновь обращаются сегодня к теме Великой Отечественной войны, к осмыслению на экране беспримерного подвига нашего народа, сыгравшего решающую роль в разгроме фашизма. Художественное раскрытие истоков советского патриотизма, моральной стойкости и самоотверженности наших людей, выполнивших свой долг перед Родиной, долг борцов-интернационалистов, имеет принципиально важное значение в свете идейно-воспитательных задач киноискусства и с точки зрения его роли в современной битве идей. В ряду правдивых впечатляющих фильмов о войне, снятых в последние годы,— «Освобождение» Ю. Озерова, «А зори здесь тихие...» С. Ростоцкого, «Горячий снег» Г. Егиазарова, «Они сражались за Родину» С. Бондарчука, «Пламя» В. Четверикова, «В бой идут одни «старики» Л. Быкова, «Дума о Ковпаке» Т. Левчука, «Фронт без флангов» И. Гостева. Создатели этих картин обобщают социальный и нравственный опыт народа, накопленный в трудные дни Великой Отечественной, с позиций современности, и можно с уверенностью сказать, что история минувшей войны будет и впредь служить богатейшим источником вдохновения для советских художников экрана.

●

Хорошей традицией стало у нас регулярное подведение итогов киногода на Всесоюзных кинофестивалях, где широко представлено киноискусство всех республик, входящих в состав Советского Союза. И здесь мне хочется сказать еще об одном очень существенном обстоятельстве, значение которого не ограничивается рамками кинематографическими.

Когда, скажем, лет десять-пятнадцать назад на наших экранах появлялся интересный фильм, снятый на студии Фрунзе или Душанбе, Ташкента или Таллина, мы, радуясь первым значительным успехам молодых республиканских кинематографий, нередко оценивали их по «льготным» критериям, делая скидку на издержки роста, на известные трудности, сопровождавшие период становления национального киноискусства. Сегодня подобное отношение было бы просто анахронизмом: кино как важный фактор общественной

жизни, как неотъемлемая часть национальной культуры, существует в каждой союзной республике, и в каждой союзной республике создаются кинопроизведения, не уступающие по своей идейной глубине и художественным достоинствам лучшим лентам, снятым на центральных студиях. Республиканские студии дают теперь добрую половину всей нашей кинопродукции, и только за последние годы среди этих картин были столь значительные работы, как «Невестка», «Влюбленные», «Поклонись огню», «Тепло твоих рук», «Мой добрый человек», «Лютый». Появление таких произведений — показатель зрелости национального киноискусства, развивающегося в русле советской многонациональной культуры, прямой результат ленинской национальной культурной политики, последовательно проводимой Коммунистической партией, одно из ярких подтверждений благотворного процесса сближения наций и национальных культур при социализме, который углубляется — при сохранении национального своеобразия каждой культуры и обогащении ее традиционных форм. В области культурного строительства перед всеми нациями и народностями Союза ССР выдвигаются сегодня общие задачи, общие цели, в достижении которых участвуют под руководством КПСС трудящиеся всего многонационального советского народа — новой исторической общности людей, сложившейся за годы Советской власти. Советское многонациональное киноискусство внесло важный вклад в дело формирования нового исторического типа личности, обладающей такими замечательными качествами, как преданность делу коммунизма, социалистический патриотизм и интернационализм, высокая трудовая и общественно-политическая активность, непримиримость к эксплуатации и угнетению, национальным и расовым предрассудкам, классовая солидарность с трудящимися всех стран.

В нашем кино, по моему убеждению, должно быть больше фильмов, и игровых и документальных, разъясняющих трудящимся всех стран суть советской миролюбивой внешней политики, результатом которой является продолжающийся процесс улучшения международного климата, разрядка напряженности. Больше картин, несущих миру правду о нашем советском образе жизни, участвующих в борьбе прогрессивных сил планеты за мир, демократию, социальный прогресс, за свободное и независимое развитие всех народов. В идеологической борьбе советское кино должно сказать свое веское слово. Ибо мы, кинематографисты,— бойцы важного участка идеологического фронта.

Сегодня над нашей планетой — мирное небо. Во взаимоотношения между народами и государствами с различным общественным строем все глубже входят принципы мирного сосуществования, на заре Советской власти провозглашенные великим Лениным и ставшие краеугольным камнем внешней политики Коммунистической партии. Мы благодарны нашей партии, ее Центральному Комитету и лично Генеральному секретарю ЦК КПСС Л. И. Брежневу за ту огромную напряженную работу, которую они ведут во имя сохранения и упрочения мира на земле. Нам нужен мир для того, чтобы успешно продолжать великое дело коммунистического созидания, мы будем развивать отношения дружбы и взаимовыгодного сотрудничества со всеми странами, которые проявят в том добрую заинтересованность, углубляя процесс разрядки, ее воплощение в конкретные формы. Наше передовое, основанное на принципах классового гуманизма киноискусство будет и впредь активно помогать партии в осуществлении этих великих благородных целей.

XXV съезд КПСС наметил величественную программу, к выполнению которой весь советский народ приступает с огромным воодушевлением, будучи твердо уверен в том, что новая пятилетка станет еще одним крупным шагом вперед, в наше коммунистическое завтра. Кинематографисты Страны Советов рассматривают свое искусство как часть общенародного, общепартийного дела, и сегодня мы заверяем партию в том, что ему будут отданы все наши творческие возможности, все силы; в этом наше высокое призвание, наш долг, наше счастье!

Второй Московский часовой завод— слово в прениях

Советские кинематографисты собираются на свой III съезд в дни, когда весь мир живет под впечатлением недавно завершившего свою работу XXV съезда Коммунистической партии Советского Союза. Решения съезда, грандиозные задачи коммунистического строительства, выдвинутые Генеральным секретарем ЦК КПСС Л. И. Брежневым в Отчетном докладе Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза, восприняты трудящимися нашей страны с огромным воодушевлением, как свое кровное дело. Доклад товарища Л. И. Брежнева, в котором дан исчерпывающий анализ итогов экономического и социально-политического развития нашей страны, современного положения в мире, огромной работы партии, проделанной за период между XXIV и XXV съездами КПСС, ясно и убедительно определивший основные направления внутренней и внешней политики КПСС, стал документом огромного значения, творчески развивающим теорию марксизма-ленинизма.

Минувшая пятилетка для советского кинематографа прошла под знаком выполнения решений XXIV съезда партии. Пафос трудовых свершений советского народа, новых успехов КПСС во всех областях политической, экономической, духовной жизни, четкая и ясная программа дальнейшего развития киноискусства, намеченная в известных партийных документах, принятых между XXIV и XXV съездами КПСС и посвященных советской кинематографии,— вот что вдохновляло мастеров экрана на создание новых произведений, глубоко отражающих важнейшие процессы развития нашего общества.

Осмысливая теперь, в канун форума советских кинематографистов, опыт развития нашего киноискусства за минувшие пять лет, воочию видишь плодотворность курса, определенного XXIV съездом КПСС во всех областях нашей жизни, в том числе жизни духовной. Истекшие годы были временем дальнейшей активизации деятельности творческой интеллигенции, которая вносит все более весомый вклад в общепартийное, общенародное дело строительства коммунистического общества. Это с особым удовлетворением отметил в Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду партии товарищ Л. И. Брежнев.

Эта высокая оценка, данная партией работе мастеров советского искусства, служит окрыляющим стимулом для дальнейшего творчества. Она заставляет еще более внимательно всмотреться в сделанное за минувшие годы, глубже осмыслить новизну и плодотворность тенденций, определивших развитие нашего кинематографа, с тем, чтобы с максимальной бережностью поддерживать все то, что пригодится нам в дальнейшем пути.

●

Готовясь к съезду кинематографистов, наш журнал вновь обратился к проблеме «кино и зритель». На этот раз наше журналистское исследование проходило в большом рабочем коллективе. Мы хотели, чтобы в диалог со съездом кинематографистов вступили те, для кого делаются фильмы, чтобы зрители высказали мастерам экрана свои мысли, связанные с современным состоянием нашего киноискусства. Такой диалог зрителя, читателя с художником давно уже стал традицией в советском искусстве, в социалистическом обществе, где вопросы искусства решаются не в отгороженном от жизни «вакууме» «творческих лабораторий», а на полях самой жизни. Такой диалог всегда приводит в конечном итоге к взаимообогащению его участников, тесно, неразрывно связанных общностью идеалов, интересов, целей. Он является одним из важных элементов процесса, о котором с удовлетворением говорил в своем докладе на XXV съезде КПСС товарищ Л. И. Брежнев: «Идет живительный процесс обогащения искусства знанием жизни и, с другой стороны, дальнейшего приобщения многомиллионных масс трудящихся к ценностям культуры».

Наш выбор остановился на Втором часовом заводе, с которым редакцию нашего журнала связывают крепнущие дружеские связи,— одном из старейших советских заводов точного приборостроения и одном из самых молодых по своему составу московских предприятий.

Наши беседы на заводе происходили в начале февраля, в самый канун XXV съезда КПСС. Партийная организация, весь трудовой коллектив уже жили предстоящим съездом. Подводились итоги славной предсъездовской вахты, и на предприятии царило то особое напряжение, тот особый ритм, особый подъем, какой всегда бывает в преддверии большого всенародного праздника, которого ждут, к которому долго и радостно готовятся. Под знаком этого праздника мы и говорили с нашими друзьями о кино, такова была наша тема. Но обстоятельства позволили выйти за пределы чисто «производственных», профессиональных забот рабочих завода — на просторы всей нашей жизни. Подняться над частным для того, чтобы увидеть общие процессы и закономерности. Связать в единую цепь явления, казалось бы, отделенные друг от друга,— и еще раз ощутить нерасторжимость всей цепи, единство той кровеносной системы, которая питает и одухотворяет все звенья, области, отрасли нашей жизни.

●

Материалы этих бесед были уже набраны и подготовлены к печати, когда состоялся XXV съезд партии, и мы снова пришли на завод, чтобы перед подписанием номера в печать дополнить наши предсъездовские беседы самыми первыми, самыми свежими впечатлениями от съезда, от только что опубликованного доклада Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева, от перспектив дальнейшего развития народного хозяйства в десятой пятилетке, обозначенных съездом. Документы съезда были в эти дни в руках у каждого. Они оживленно и взволнованно обсуждались повсюду, рождая новые замыслы, надежды. Газеты принесли в каждый дом, в каждую семью документы, которые предстояло осмыслить не в один день, а в процессе долгой и вдумчивой работы.

Так родились у нас замыслы новых встреч на заводе, новых бесед, в которых наши совместные размышления о проблемах и задачах киноискусства продолжились бы уже на качественно новом этапе — на старте десятой пятилетки. Эти встречи и эти беседы еще впереди. Но уже первое прочтение документов съезда подтвердило: именно путь дальнейшего развития и углубления всесторонних связей искусства с жизнью народа, контактов художника с его зрителем, слушателем, читателем, влияние «героев жизни» на самый творческий процесс — путь самый плодотворный и единственно правильный для искусства социалистического реализма. Недаром эти процессы получили авторитетную поддержку и высокую оценку на партийном съезде.

●

Люди старшего поколения отлично помнят, какой редкостью были и перед войной, и в войну, и в первые годы после войны часы на руке или в кармане у человека. Часы — это была ценность, примета благосостояния, предмет щегольства — недаром иные окраинные и сельские франты надевали их поверх рукава, чтобы каждому были видны.

Сегодня трудно отыскать человека без часов. Мы к этому привыкли, как ко многому другому, что стало для нас обыденным, само собой разумеющимся.

Так вот: в том, что «машина времени» сделалась в стране дешевым и высококачественным «ширпотребом» — весомая лепта Второго МЧЗ. Десятилетия подряд выпускает он на рынок миллионы и миллионы часов — все точнее, совершеннее, элегантнее.

Публикуя отчет о наших февральских беседах на 2-м часовом заводе, мы надеемся, что он поможет кинематографистам, собравшимся на свой III съезд, еще полнее представить себе своего собеседника, своего зрителя, свою чуткую, внимательную и требовательную аудиторию. Именно этим людям — зрителям, для которых создаются произведения киноискусства,— принадлежит главное слово с трибуны предстоящего съезда Союза кинематографистов.

Секретарь парткома 2-го Московского часового завода Ю. Сорокин: «Фильм-товарищ, фильм-боец, фильм-воспитатель — вот мой идеал...»

Превыше всего — качество

Встретиться с Юрием Филипповичем Сорокиным оказалось не так просто, к обычному цейтноту прибавился «чрезвычайный»: сдавал очередные экзамены в Высшей партийной школе. И все-таки магическое слово «кино» сработало. Выслушав наши вопросы, Сорокин начал говорить — не торопясь, уверенно, как о предмете знакомом, над которым размышлял не раз.

— Итак, какое кино мы любим? Конечно же, разное, конечно же, хорошее — это ясно. Но что скрыто за этими общими определениями?

Фильм-товарищ, фильм-боец, фильм-воспитатель — вот мой идеал хорошего фильма. Мы нуждаемся в умном и добром собеседнике, который ведет со зрителями серьезный, без скидок и компромиссов разговор о том, что составляет содержание нашей жизни.

В последнее время кинематографисты выпустили ряд толковых, серьезных картин, посвященных рабочему человеку, процессам, происходящим в нашей экономике, в производственной жизни. Такие фильмы, как «Премия» С. Микаэляна, «Самый жаркий месяц» Ю. Карасика, «Здесь наш дом» В. Соколова, «Старые стены» В. Трегубовича, встретили понимание и поддержку. И в нашем коллективе мы много говорили, спорили, главным образом по проблемам, затронутым в этих лентах, но не оставили без внимания и их эстетические достоинства — игру актеров, мастерство режиссеров, операторов, работу драматургов. Премьеры этих картин прошли уже давно, но до сих пор в цехах, в отделах, на рабочих местах, здесь — в парткоме, нет-нет, да и вспыхнет дискуссия, толчком к которой явится какая-то коллизия фильма.

Хочу подчеркнуть. Я начал разговор о кино с фильмов на «производственную» тему не потому, что работаю на заводе или, скажем, не только поэтому. Мой личный опыт — а я на Втором часовом уже двадцать лет — говорит: в производственной сфере (я имею в виду здесь производство как сферу приложения физических и духовных усилий человека) заложено такое количество проблем и конфликтов, их нравственный потенциал так велик, общественная значимость столь очевидна, что искусство просто не имеет права не откликнуться на зов жизни. И вот тут замечу, что если за эталонную меру брать саму жизнь, то даже лучшие образцы искусства кино последнего времени явно уступают ей масштабом мысли, накалом страстей, напряженностью избранных ситуаций. Однако сам по себе факт более пристального, усиленного внимания

кинематографистов к социально-экономическим процессам отрадный и знаменательный.

Поставив на первое место фильмы о рабочем классе, о производстве, я, тем не менее, вовсе не хочу ими ограничиться, отдавая себе отчет в многогранности самой жизни и творческих интересов художников. Мы любим фильмы Сергея Герасимова.. С интересом смотрим картины Станислава Ростоцкого, Даниила Храбровицкого, Иосифа Хейфица, Виталия Мельникова. Очень любим фильмы Василия Шукшина, который умел перенести на экран живое дыхание жизни — потому его картины были и остаются такими близкими. С удовольствием ходим мы на комедии Георгия Данелия, Эльдара Рязанова, Леонида Гайдая. Не обходим вниманием и фильмы социалистических стран и лучшие фильмы мастеров кино Запада.

Особо хочу от имени коллектива Второго часового завода сказать сердечное спасибо Юрию Озерову и его товарищам по фильму «Освобождение»; Сергею Бондарчуку, Михаилу Шолохову, актерам — Ивану Лапикову, Юрию Никулину, Вячеславу Тихонову, Василию Шукшину за фильм «Они сражались за Родину»; Станиславу Ростоцкому, Борису Васильеву, их «боевым подругам» — актрисам, сыгравшим героинь фильма «А зори здесь тихие...»; Михаилу Ершову, Александру Чаковскому и всем ленинградцам за картину «Блокада»... Вечно будут живы в памяти народной события этих лет, и искусство никогда не исчерпает эту святую тему. Как партийный работник я ощущаю особую ответственность за духовное, нравственное воспитание масс. Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев писал: «Киноискусство обладает огромной силой воздействия на умы и сердца миллионов. Очень важно, чтобы эта сила служила великому делу гуманизма и социального прогресса, духовного и нравственного обогащения человека». Такое признание роли киноискусства в духовной жизни общества накладывает на художников большие обязательства.

Формирование коммунистического мировоззрения, коммунистического отношения к труду, активной гражданской позиции, воспитание советского патриотизма, воспитание культуры чувств, создание микроклимата доверия и товарищеского участия в коллективе, усвоение основ социалистической морали, взаимоотношения в семье, отношение к женщине, воспитание вкуса — все эти аспекты идеологической работы немыслимы без включения в арсенал пропагандистских средств искусства вообще и искусства кино, в частности, как самого демократического, самого любимого широкими массами трудящихся. Слова В. И. Ленина: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино» — остаются актуальными для нас и по сей день.

В связи с этой высокой миссией советского искусства — быть помощником партии в ее работе по воспитанию нового человека — мне и хотелось бы без скидок на трудности творческого осмысления действительности (а я прекрасно понимаю, что такие трудности существуют, что творческий процесс нелегок и сложен) поговорить о том, чего сегодня не хватает кинематографу, чего ждут от него современные зрители.

Может быть, и даже наверное, это наше упущение, однако надо признаться, что мы в парткоме не изучаем регулярно — какое же воздействие оказывает киноискусство на наших людей. Мы стараемся, конечно, в известной мере руководить их выбором и с помощью такой формы, как культпоход в кинотеатр, стремимся сделать так, чтобы серьезный, интересный фильм посмотрело бы как можно больше работников завода. Но, во-первых, десять тысяч человек не вместит ни один кинозал, а во-вторых, речь в таких случаях идет о явлениях все-таки единичных. Массовая же кинопродукция поглощается без разбора и получается, что люди смотрят не только произведения значительные, художественно яркие, но и откровенно слабые, потрафляющие весьма нетребовательным вкусам. Думаю, что кинопрокат выпускает на экраны серые картины не по чьей-то злой воле, а потому, что не так уж много хороших фильмов делают наши кинематографисты.

Существует, правда, довольно распростра-

ненное среди части зрителей убеждение, что в кино нужно ходить отдыхать. Забот, мол, и так хватает, и за свой полтинник рабочий человек имеет право развлечься. Что тут возразить? Отчего, в самом деле, нельзя развлечься, отдохнуть в кинозале? Но вот что любопытно. Спросишь сторонника такого мнения: «Ну как, картина — понравилась?» «Хорошее кино, — отвечает, — отдохнул». — «А о чем фильм?» На этот вопрос редко услышишь внятный ответ. Разведет руками человек, улыбнется, и если дня через два снова подойти к нему, он и названия-то картины не вспомнит... Однако фильм посмотрел и своим посещением кинотеатра увеличил на единицу цифру прокатного успеха. О чем же говорит такая цифра? Да ни о чем. Пустая она, дутая в подобных случаях, хоть и большая. И художнику за нее прятаться — только себе вредить. Ведь умная, глубокая картина помнится годами, впечатление от большого фильма порой остается на всю жизнь. Правда, некоторые зрители иной раз оказываются во власти тех, кто спекулятивно использует общественную проблематику, надуманную схему пытается выдать за злободневный конфликт. Конечно же, с подобного фильма люди уходят разочарованными, и, интуитивно ощущая обман, но не умея еще точно определить, в чем тут подделка, они потом долго испытывают недоверие к кино.

Когда видишь, как кинематографисты пытаются выдать некий эрзац за натуральный продукт, чувствуешь и неловкость и досаду. Ведь таких картин, увы, не единицы, порой они целыми косяками выходят на экраны и, честное слово, финансовый доход, приносимый ими, мне кажется, не может покрыть тот моральный ущерб, который они наносят и киноискусству и эстетическому воспитанию зрителя.

Я думаю, будь у нас свой клуб, мы бы обязательно формировали кинорепертуар таким образом, чтобы воспитывать хороший вкус, более строгое отношение к массовой кинопродукции. Убежден, что можно приучить коллектив к тому, что на нашем заводском экране идут только фильмы, которые надо обязательно посмотреть. К тому же, мы могли бы устраивать обсуждения фильмов, дискуссии и встречи с работниками кино. Пока же эта работа проводится от случая к случаю, не так целеустремленно, как хотелось бы. Хотя, пользуясь нашей дружбой с журналом «Искусство кино», мы провели несколько вечеров в Доме кино и намерены и в дальнейшем поддерживать установившуюся традицию.

Теперь о тех проблемах, с которыми приходится постоянно сталкиваться в действительности, но которые, к сожалению, не нашли достойного отражения на экране.

Может быть, потому, что половина работающих на нашем предприятии люди молодые, да я и сам себя причисляю к ним, я с особенным вниманием слежу за молодежью и за тем, каким показывают молодого героя в искусстве. У меня вот такое ощущение, что если по фильмам сравнить молодежь сороковых, к примеру, годов с нашей сегодняшней, то в большинстве случаев разница между ними сведется в основном к прическе, к покрою костюма, к манере поведения. Подчеркиваю — в основном, поскольку, конечно же, есть картины о молодежи 60—70-х годов умные и серьезные. Но если брать в потоке... Между тем за это время пришло во взрослую жизнь поколение во многом качественно нового порядка. Но вот смотришь фильмы, а на экране молодой герой все еще не определился, не развился, все еще «чудит», никак не утвердится в жизни. Разумеется, и такой герой не выдуман, он тоже существует в действительности и нуждается во внимании художника, в его помощи. Но надо понять, что не он сегодня определяет лицо нашей молодежи, которая давно стала полноправным хозяином положения, комсомольцы ведь идут рядом с коммунистами, вместе решают трудные задачи.

Молодые — и этого нельзя не заметить — принесли с собой новое отношение к труду. Все больше и больше молодых рабочих, техников, инженеров видят в труде источник творчества. Да, они более требовательны к условиям, к характеру трудовой деятельности, но их требования — это требования времени. Ведь сегодня духовное, эстетиче-

ское начало, может быть, прежде всего проявляется в трудовом процессе. Еще Ф. Энгельс говорил о времени, когда «духовный элемент будет принадлежать к числу элементов производства». Мы, советские люди 70-х годов, живем в этом времени.

Специфика нашего предприятия органично сочетает в себе элементы производственные и элементы эстетические. Мы делаем часы — символ и воплощение точности, технического совершенства. Но мы заботимся и о внешнем оформлении своей продукции, мы стремимся к тому, чтобы часы с маркой «Слава», фирменным знаком 2-го Московского часового завода, были красивы, модны и удобны. Красота для нас в равной мере момент и технический и эстетический. Для молодых людей, может быть, именно эта особенность трудовой деятельности является наиболее привлекательной. Наверное, поэтому молодежь идет к нам охотно, а текучесть рабочей силы у нас ниже, чем на многих предприятиях.

Но, говоря о том положительном, что принесло в жизнь молодое поколение, нельзя закрывать глаза и на некоторые негативные тенденции. Нас не может не волновать большое число разводов, распады молодых, еще не устоявшихся семей. Я не социолог и не могу квалифицированно исследовать это тревожное явление, но думаю, что киноискусство могло бы сказать здесь свое слово. Вмешательство в столь деликатную сферу человеческих взаимоотношений должно быть крайне осторожным и здесь мне, партийному работнику, порою очень не хватает поддержки искусства. Я знаю, что молодые люди сами мучительно ищут ответа на вопрос: как укреплять взаимоотношения, как строить семью? И, конечно, каждый конкретный случай, каждая конкретная житейская ситуация требует весьма индивидуального подхода. Рецептов общих здесь быть не может. Но как раз искусство способно помочь усвоить не просто азбуку, а высшую науку уважения друг к другу, понимания, чуткости, терпимости. Борьба за лучшее в человеке и в жизни, естественно, включает и непримиримое отношение к уродливым явлениям нашего быта. Среди такого рода явлений я бы выделил пьянство как социальное зло.

Мы привыкли причислять его к «пережиткам прошлого». Но, видимо, такая однолинейная оценка этого явления недостаточна и всем нам — ученым, идеологическим работникам, деятелям искусства — нужно объединить свои усилия в борьбе с алкоголизмом. Документалисты, работники научно-популярного кино время от времени делают фильмы о вреде алкоголизма, однако будем откровенны — аудитория их ограничена и как раз не включает «виновников», а эмоциональное воздействие таких картин ослаблено порою излишне утилитарно понимаемой задачей. Художественный же кинематограф, к сожалению, до сих пор почти не обращал внимания на эту общественную проблему. Между тем пример «Афони», в котором пьянство, как явление, высмеяно остро и зло, показывает, что резервы в этом смысле у кино огромные.

Как видите, есть претензии к работникам кино, и они, надеюсь, не обидятся на меня за откровенность — ведь, в конечном итоге, интересы и дело у нас общие.

Не могу, завершая разговор, умолчать о своем желании увидеть на экране партийного работника 70-х годов. Каков он сегодня? Что усвоил из опыта отцов, что нового принес в жизнь? Не берусь ответить на эти вопросы и не хочу давать кинематографистам какие-то рекомендации, но, вспоминая один из самых моих любимых фильмов — «Председатель», мне бы хотелось и будущий фильм о моем товарище увидеть таким же масштабным, а его героя таким же страстным и сложным.

Мне вообще по душе натуры активные, характеры сильные. И в жизни и в искусстве такие личности, я заметил, пользуются любовью и уважением народа. Вспомним наших любимых киногероев: Щорс, Максим, Чапаев, Александра Соколова, Журбины, Егор Трубников... Этот список велик и каждый год добавляет к нему новые имена. Уверен, в этот же ряд встанет и академик Курчатов в исполнении Сергея Бондарчука из фильма Д. Гранина и И. Таланкина «Выбор цели».

Особенно нуждается в таком герое моло-

В. Зорина: «Как вам удается женский характер так достоверно изобразить, Инна Владимировна?»

дежь, которая, как известно, составляет большинство нашей киноаудитории. Молодые хотят увидеть на экране пример для подражания, человека, с которого можно было бы «делать жизнь». Положительный герой экрана, о котором спорят теоретики киноискусства, должен, на мой взгляд, учитывать эту зрительскую потребность. Конечно, не нужно такого героя ставить на котурны, искусственно возвышая над буднями, отрывая от среды, давшей ему жизнь, но и излишне «заземлять» его тоже, наверное, не стоит. Я так думаю, что герой должен прийти в искусство из жизни, но вернуться в нее он обязан преображенным силой художественной образности.

Предстоящая пятилетка объявлена пятилеткой качества. Призыв партии к повышению качества нашей работы в конечном счете есть призыв к повышению личной ответственности каждого члена общества за порученное ему дело. Делом ответить на партийный призыв — наш общий долг.

Женский характер

От многих работников завода мы слышали: кинематограф нас привлекает, у каждого есть любимые актеры, мы с нетерпением ждем их новых работ. И как бы хотелось встретиться с кем-нибудь из них не только на экране, а лично, поговорить, обменяться мыслями о жизни, об искусстве, о том, что волнует и нас, зрителей, и их — артистов.

А почему бы и нет? — подумали мы. И спросили Веру Алексеевну Зорину, контролера сборочного цеха,— с кем бы она хотела поговорить? Не задумавшись ни на секунду, ответила: с Инной Макаровой!

Свидание состоялось на «нейтральной» территории Дома кино.

В. А. Зорина. Для начала, наверное, нужно представиться. Я москвичка, на заводе работаю двадцать один год контролером цеха будильников, очень люблю кино. А вы, Инна Владимировна, я слышала, родом из Сибири будете...

И. В. Макарова. Да, я в Сибири родилась. Мама у меня журналистка по профессии. Я с ней всю Сибирь, Алтай объездила, когда девчонкой была. Война застала нашу семью в Новосибирске. Эвакуированные москвичи, ленинградцы у многих тогда жили, и у нас в доме тоже. Мы, дети, затаив дыхание, слушали их рассказы... Потом в Новосибирск приехали из Ленинграда театр имени Пушкина, ТЮЗ, Филармония, и весь город был словно насыщен этой ленинградской культурой, а молодежь все впитывала, как губка. Целое поколение молодых новосибирцев во многом обязано своим эстетическим воспитанием, знакомством с искусством ленинградским мастерам. Сколько моих подруг, товарищей по драмкружку поступило в Ленинградский театральный институт...

В. А. Зорина. А вы?

И. В. Макарова. А я почему-то не захотела. В Москву поехала, во ВГИК... А вы, Вера Алексеевна, в войну где были?

В. А. Зорина. Я всю войну здесь, в Москве прожила, только на несколько месяцев уезжала в Челябинск. Там, между прочим, тогда Малый театр находился, но это я так, к слову вспомнила, а вот о чем подумала— что это мы с таких воспоминаний начали?..

И. В. Макарова. Я думаю, что поколение, пережившее войну, никогда ее не за-

будет. Мы с вами не воевали, а я так и вовсе в глубоком тылу была. Но уж чего-чего, а госпиталей военных, а полей, что до картошечки, до зернышка убирали, а горя людского, и радость Победы — не забыть вовек, и я хочу, чтобы святую память о тех, кто положил свою жизнь за нас с вами, сохранили бы и наши дети. Чтобы достойны они были памяти этой. Очень меня волнуют проблемы, связанные с воспитанием нашей молодежи. Для нас — женщин, матерей — ничего важнее быть не может.

В. А. Зорина. Совершенно с вами согласна, Инна Владимировна. Я работаю на заводе, где большинство молодежь — приходят к нам девчонки в шестнадцать лет жизнь свою начинать. И от того, как мы их встретим, как к ним отнесемся, многое в их будущем зависит. Молодых нужно воспитывать тонко, терпеливо, тактично. Народ они горячий — бывает и сорвутся и нагрубят. Не от злости, а нередко от воспитания плохого. И далеко идущие выводы из этого делать не надо. Молодежь у нас, в подавляющем большинстве, народ стоящий. Оглянемся вокруг: БАМ молодые строят, разные ГЭС — тоже, да нет такой стройки в стране, такого производства, чтобы без молодых обошлись...

И. В. Макарова. ...А в армии? Мне часто приходится бывать в частях с творческими вечерами, отчетами. Смотрю в зал — совсем еще мальчишки. А ведь мы знаем о тех примерах героизма, которые являли молодые воины в мирное время.

Тем не менее, отрицательные моменты, с которыми мы сталкиваемся в жизни, в характере молодых не могут нас не беспокоить. К тому же и об идеологическом влиянии, усиленно распространяемом с Запада, забывать не стоит. Безусловно, здесь, в идейном воспитании молодежи должно сказать свое веское слово искусство, и прежде всего кино.

В. А. Зорина. Конечно, кино самое близкое нам искусство, самое любимое, и вы, кинематографисты, должны не просто развлекать зрителя, но и учить его, воспитывать.

И. В. Макарова. Да, но не скучным назиданием, не декларацией, не проповедью,

И. Макарова: «Стараюсь быть естественной и честной — вот и весь мой секрет...»

а используя силу эмоционального воздействия художественных образов. Человек формируется и семьей, и школой, и трудом — в каждом случае свои средства воздействия на личность. Но искусство в этом смысле неповторимо, его ничем нельзя заменить. Мне приходилось слышать, что мы, русские, придаем, мол, слишком большое значение воспитательной роли искусства, а я так думаю, что мы этим недостаточно занимаемся. Искусство должно помочь человеку такое в самом себе открыть, такое вокруг себя увидеть, что другим способом обнаружить нельзя.

Я сейчас мечтаю о роли, основой которой мог бы послужить характер женщины, которую я хорошо знала лично. Она руководила драмкружком. Сколько из него вышло профессиональных актеров. Но не в этом дело, а в том, что это был за характер человеческий! Сейчас на производстве существует движение наставничества, так вот таким наставником, видимо, и была эта женщина для всех, кто ей встречался на пути.

В. А. Зорина. Я вас понимаю. Это счастье, когда в молодые годы, когда ты только жизнь свою начинаешь строить, рядом с тобой оказывается старший товарищ, который и словом и делом поможет тебе. У нас на заводе

больше 350 наставников, и я сама тоже член Совета наставников. Мы стараемся учить не только профессии и не считаем свою работу законченной после получения нашими подопечными рабочего разряда. Мы связаны с семьей, школой, как бы замыкая собой единую воспитательную цепочку. И нужно сказать, что такое единство всех участников, всех сфер воспитания молодежи приносит свои плоды.

И. В. Макарова. Вот поэтому мне и хочется воплотить характер, о котором я говорила. Я вижу мою героиню на стройке, на производстве, в клубе, в Доме культуры. Я знаю рабочую жизнь и думаю, что смогу природу такого характера понять и передать на экране. Я ее прямо как живую вижу. Это человек, вокруг которого образуется атмосфера творчества, создается особый микроклимат. Не в том дело, что ребята артистами станут после встречи и общения с ней, а в том, что на всю жизнь сохранят они чувство прекрасного. Если бы вы знали, как мне хочется ее сыграть!

В. А. Зорина. А что, разве помехи есть в таком добром деле?

И. В. Макарова. Да как вам сказать, Вера Алексеевна. Противников вроде нет, но и дело не двигается. Надо сценарий написать, потом режиссера найти — путь долгий, одним словом. А когда инициатива исходит от актера, тут и вовсе дела плохи. Мы пока еще только говорим, что для актера надо специально роли писать...

В. А. Зорина. Я, конечно, понимаю, что создание фильма — дело не простое, но когда речь идет о такой важной теме, чего ж тут тянуть? И потом, Инна Владимировна, не каждому, даже хорошему актеру удается с экрана вести со зрителем доверительный разговор, а вам мы верим. И хотим видеть вас чаще.

И. В. Макарова. Спасибо вам на добром слове.

В. А. Зорина. Коль у нас речь зашла о вас, я должна исполнить волю моих товарищей по работе и вот о чем спросить. Вот вы все время играете роли наших современниц, простых женщин, какие на нашем заводе, к примеру, работают. Это случайность или желание ваше? И еще — как вам удается женский характер так достоверно изобразить? Я сейчас вспоминаю фильм «Женщины» — вы там отчаянно хорошо сыграли, только мы, женщины, можем это понять.

И. В. Макарова. Спасибо вам еще раз. Действительно, с Любки Шевцовой в «Молодой гвардии» и до Романенко из телевизионного фильма «Мое дело» — по пьесе «Деньденьской», я играю своих современниц. Роли эти доставляют мне настоящую творческую радость. Хотя играть современника одновременно и интересно и очень сложно. Наверное, мне повезло. Фильмы, в которых я снималась, как правило, имели сильную литературную основу, а ставили их лучшие наши режиссеры. «Молодая гвардия» — А. Фадеев, С. Герасимов, «Возвращение Василия Бортникова» («Жатва») — Г. Николаева, В. Пудовкин, «Высота» — Е. Воробьев, А. Зархи, «Дорогой мой человек» — Ю. Герман, И. Хейфиц. Да и в создании других картин принимали участие известные литераторы — Б. Метальников, М. Алексеев, М. Ганина... С фильмом по сценарию М. Ганиной «Еще не вечер» я побывала недавно на «Трехгорке», в Иваново, в других местах и очень меня порадовал теплый прием этой картины зрителем. На студии картина не всем понравилась, и меня тревожило: как-то отнесется к ней зритель?

В. А. Зорина. Да, «Еще не вечер» и у нас хорошо встретили... Все-таки вы не ответили на мой вопрос — как вам удается женский характер достоверно изобразить?

И. В. Макарова. Так я же сама женщина... Я стараюсь быть естественной и честной — вот и весь мой секрет. И еще — я пытаюсь роль сложить так, чтобы зритель не остался равнодушным к судьбе моей героини, а сопереживал бы, сочувствовал ей.

Да, иной зритель ходит в кино отдохнуть. Но ведь и отдых-то тоже разным бывает. Не забуду давнюю встречу с одной из зрительниц. Она мне знаете что сказала? «Хочу такой фильм увидеть, чтобы... поплакать можно было». Поплакать! Я поначалу удивилась, а по-

том поняла — потрясения эта женщина ждет от искусства. И слезы, которыми она плачет в темноте зрительного зала, это слезы очищения. Чтобы такие слезы вызвать, нужно, чтобы экранная ситуация была жизненной, не фальшивой и обязательно эмоционально заразительной. Фильмов мы много делаем, и слова там все правильные говорим, а нередко ни смеяться, ни плакать на них не хочется. Потрясения нет. А без потрясения нет искусства.

В. А. Зорина. Правильные ваши слова, Инна Владимировна. Мы разные фильмы любим: и про родной завод и про «жаркие страны», но чтобы интересно было, чтобы за душу брало — вот что главное. А то порой смотришь на экран и думаешь: как же такое появиться могло? И актеров жалко и себя.

Я еще что хочу сказать. Если фильм в ближнем от дома кинотеатре не успел посмотреть, а идет он там буквально считанные дни, на другой конец города уже не выбраться — вот и ждешь, когда через несколько лет его по телевизору покажут. Я рецептов никаких давать не берусь, но думаю, что репертуар кинотеатров надо как-то так организовать, чтобы люди успевали посмотреть хорошую картину. Это не каприз наш — это для общей пользы сделать надо.

И. В. Макарова. Наверное, вы правы, Вера Алексеевна, эту проблему кинопрокат должен как-то решить. Но я-то в ваших словах слышу упрек нам, творческим работникам кино. Уверена: если бы мы фильмы со «Знаком качества» делали, нашли бы вы и время и силы на другой конец города поехать.

В. А. Зорина. Дело, выходит, за вами — кинематографистами. Позвольте в таком случае пожелать новых творческих успехов в нелегком вашем труде...

Без «подзавода»

Как сказал секретарь парткома завода Юрий Филиппович Сорокин, специфика часового производства сочетает в себе элемент технический с элементом эстетическим. Значит, Анатолий Васильевич Захаров, главный конструктор — на самом «перекрестке». Как же не порасспросить его о кино, о роли экранного искусства в «конструировании» личности, ее интеллектуального и духовного стержня!

Первым делом мы полюбопытствовали: а какие же часы носит на запястье главный конструктор. Захаров, не чинясь, снял, подал: массивный корпус на массивном браслете, двойной календарь — число и день недели, элегантны чертовски!

— Последняя наша новинка. Электронные. Точность хода — одна десятая секунды в сутки.

Мы по очереди приложили часы к уху.

— Так они ведь не тикают у вас. Стоят...

— Я ж говорю — электронные! Чем же им «тикать»?

Действительно — чем им тикать? Вот уж стереотип привычек: раз часы, так сразу к уху!

Захаров вытащил из стола коробочку, из коробочки выудил пластинку сантиметр на сантиметр.

— Вот что их движет: схема «Кварц». В ней — тысяча элементов, диодов и триодов, еще больше резисторов-емкостей.

Н-да, подумалось, когда читаешь о научно-технической революции, электронике, микроминиатюризации — это одно, а когда собственными большим и указательным такой вот «Кварц» с трудом ухватишь — другое...

Самое время было переходить к кино.

— Я принадлежу к разряду зрителей активных: в кино бываю регулярно — два-три раза в месяц. Предпочитаю фильмы исторические и проблемные, с уклоном в социальные отношения. Самые примечательные? «Они сражались за Родину», «А зори здесь тихие...», «Белорусский вокзал», «Человек на своем месте», «Премия», «Доживем до понедельника», «Калина красная»... Шире сказать — люблю картины, которые будоражат мысль, встряхивают, задают задачи. Вот скажем, «Премия». Вроде бы строительство — так далеко от нашего точного производства.

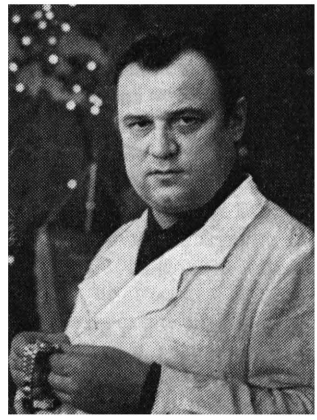
Ан нет — принципиальные коллизии те же самые. Мы сами их видим, знаем, ощущаем, но наш взгляд — так сказать эмпирический, изнутри. А тут смотришь фильм, находишь подтверждение своим мыслям, обобщенное, углубленное подтверждение. Прорисовываются новые взаимосвязи, закономерности. И ты думаешь: ах, черт, как же точно... а что бы мне... нам на этом плацдарме приложить силы...

Зависимость между уровнем квалификации и общей культурой человека? Конечно, есть, и полагаю, самая прямая. Тот, кто не растет в своей профессии, не развивается и духовно. Вы поймите: когда человек осваивает специальность, он учится. А в период учебы происходит некий духовный взрыв личности. Человека в это время интересует все — и книги, и театр, и музыка, и спорт, все кругом он жадно впитывает. схватывает. Потому что у него внутренний настрой такой: на поглощение информации. Растут его внутренние потребности, он мужает — профессионально и духовно.

И еще фактор. Ведь профессия приобретается в общении с людьми. В общении — значит взаимообогащаясь. Заимствуя у других лучшее. Заражаясь их интересами. И чем разнообразнее, разностороннее люди, окружающие нас,— тем быстрее развивается личность. Среда, состоящая из людей одного плана, тормозит гармонизацию личности. Вот почему так полезно и так приятно, когда общаются рабочий и ученый, художник и, скажем, моряк, геолог...

Да, убежден: мастерство и круг духовных интересов — всегда в балансе. И если уж человек получил толчок к культуре, к искусству, «завели» его — он потом всю жизнь станет двигаться, вперед и вглубь. И «подзавода» ему не надо...

Кое о чем могу судить по себе. Начинал я рабочим, без отрыва кончил техникум, институт, специальный курс дизайна. И вот с течением времени, с профессиональным совершенствованием у меня, теперь я это понимаю, изменялся вкус, иные мне стали нравиться книги, писатели стали привлекать другие, интересы умножились.



Главный конструктор А. Захаров: «Часы наши — перекресток техники и эстетики.,.»

Впрочем, вернемся к проблеме общения.

Вот вы говорите: перекресток техники и эстетики. Абсолютно правильно. Но вы даже себе не представляете, как непосредственно эти начала смыкаются в реальном производственном процессе. И сколько людей на этом «перекрестке» вступают в плодотворный контакт. В массовом производстве почти не случается, чтобы вещь создал один-единственный дизайнер. Дизайнер «набрасывает» первый, приближенный вариант. До стадии образца-проекта доводит группа художников. Потом собирается технический совет завода, обсуждает образец. Здесь он изменяется, хорошеет, а главное — становится вполне технологичным. Да, сегодня эстетику предмета диктует технология. Дизайнеру с самого начала говорят: вот тебе, дружище, наш арсенал. Мы научились делать штрихи, цветные циферблаты, алмазное точение, то есть можем придать корпусу модные острые грани без «завала». Будь добр, используй все это в свободном полете своей творческой фантазии.

Вот так в процессе поистине коллективного творчества и рождается новая модель часов. Но — и это «еще не вечер». Модель идет в строжайшее жюри — художественно-технический совет НИИЧаспрома. В этом жюри заседают среди других: декан факультета Строгановского училища, представители торговых фирм, товарищ из внешторгового объе-

динения «Машприборинторг» — мы же большую часть продукции отправляем на экспорт. Тут уж придираются вроде бы к мелочам, но это так кажется, потому что, скажем, стрелка пошире или написание цифры могут сыграть решающую роль при продаже часов. Вот так и появляется на свет божий новое, высокохудожественное изделие. Ну, как вы думаете: в процессе такой тонкой работы, где хороший вкус умножается хорошим вкусом, а эрудиция одного возводится в квадрат эрудицией другого, могут участники «задубеть», остановиться в своем духовном развитии? В понимании искусств? В утончении чувства изящного?

И еще — об общении. О коммуникабельности, как нынче говорят.

Значит, на работе мы — как бы в системе сообщающихся сосудов. А после работы? Казалось бы, современный город, тем паче, такой, как Москва, представляет нам широчайший спектр общений. Но ведь мы устаем. И до дому еще надо добраться: дорога-то отнимает у нас иной раз часа два. Входим в свои отдельные квартиры и, поужинав, опускаемся в кресло перед телевизором. Вот, сплошь и рядом, и весь наш спектр общения. Что там говорить — и отдельные квартиры, и «голубой экран» великое благо. Но всякая медаль имеет оборотную сторону. И тут «оборотная сторона» — резко сузившиеся человеческие контакты в свободное время. Знаете, я иной раз с нежностью вспоминаю коммунальный ералаш, в котором прожил десятки лет, ей-богу! У меня же был превосходный сосед, всегда готовый поддержать задушевную беседу — о последнем хоккейном матче, о новостях в нашем дворе и об очередных фокусах Аденауэра, Эйзенхауэра и Олленхауэра... А ведь как это нужно человеку — пообщаться! А сейчас я даже не знаю, кто мои соседи. Иных и в лицо не узнаю даже.

Вот этот «квартирный изоляционизм» — серьезная, мне кажется, проблема. Как тут быть? Как его преодолеть? Не знаю. Но уверен: это сфера размышлений, поле приложения сил для искусства. Особенно — для кино. Потому что телевидение, наш современный повелитель, которому поклоняются и стар и мал, само работает именно на «изоляционизм», превращает динамичных людей в домоседов. А тут еще некоторые товарищи жалуются: почему по ТВ новые фильмы так долго не показывают? Да если б их показывали — мы б и вовсе из дому не выходили. А ведь смотреть картину в собственном кресле в обществе супруги и деток — одно, а переживать, смеяться, плакать и возмущаться вместе с полтысячей народу — совсем, совсем другое! И заменивши телевизором кино, театр, музей и даже книжку, как же мы обедняем себя!

Движение души

Нине Фефеловой — восемнадцать, она оператор, техник. Марина Миняй постарше, ей двадцать пять. Обе они работают в ИВЦ — Информационно-вычислительном центре. Нина на заводе с прошлого года, после школы, учится «без отрыва» в заводском техникуме, том самом, который несколькими годами раньше окончила и Марина.

У автомобилистов есть такое понятие: приемистость. Свойство машины сразу, с места круто набирать скорость. Наш разговор с Ниной и Мариной «приемистым» не назовешь. Начинается он туговато, движется толчками, словно бы натыкаясь на какие-то камешки. Что мешает? Некая внутренняя скованность Марины? Робость Нины? А может, другое — привычка, не торопясь, вслушаться внутренне в свои мысли и чувства, прежде чем облечь их в слова?

Нина только что посмотрела «Звезду пленительного счастья», и впечатления от фильма совсем еще свежи. Какие замечательные женщины были жены декабристов! Легко ли — порвать с привилегированной, блестящей жизнью, с привычным кругом и по собственной воле отправиться в каторжную Сибирь! Кто из трех героинь больше понравился? Ну, если говорить об актерской игре, то — Ирина Купченко в роли княгини Трубецкой. А если о самом образе... Самое сильное впечатление — от Марии Волконской. Она же совершила двойной подвиг: все дру-

Техник Марина Миняй и оператор Нина Фефелова: «Премия» взрывает привычные представления, вызывает на спор!»

гие страстно любили тех, за кем отправились на каторгу, а Мария — ее же выдали за человека, к которому она была по крайней мере совершенно равнодушна... Она могла теперь воспользоваться случаем — порвать с мужем, стать снова свободной, обрести любовь — все ее на это и толкали. Но Мария считала, что вот теперь-то, в несчастьи, она и о б я з а н а следовать за мужем. Это поразительно — такое чувство долга! Позавидуешь.

— Только — позавидуешь? — переспросила Марина.

— Нет, не только. Задумаешься, как в себе выработать такое отношение к долгу.

По какой-то внутренней ассоциации обратились к телевизионному сериалу «Ольга Сергеевна» — то ли потому, что центральный персонаж тоже женщина, а скорее — оттого, что ее преподносят нам как человека сильного, целеустремленного, и в то же время отнюдь не лишенного женского обаяния.

— Может, вы со мной не согласитесь — большинство моих знакомых, во всяком случае, не согласились,— но, по-моему, фильм — неудача,— сказала Марина.— И сценариста, и режиссера, и актрисы Дорониной. Нагромождены друг на друга ситуации, одна неестественнее другой; Ольга Сергеевна словечка в простоте не скажет и движения в простоте не сделает. Ложная какая-то многозначительность... По мне — единственный живой человек, в которого веришь — профессор, его играет актер Плятт. Он просто-таки выбивается из «системы» фильма. А Ольга Сергеевна — нет, не обаятельная фигура.

— Вы — о самом образе?

— И об образе и об игре Татьяны Дорониной. Актриса утрирует черты своей героини.

— Знаете, как у нас Ольгу Сергеевну прозвали? — заметила Нина.— «Штирлиц в юбке». Но мне лично — мне понравились молодые герои. И мальчишки, и особенно девушка, которую играет Марина Неелова. Какая талантливая актриса!

И еще про один женский характер зашел разговор — про Ольгу из картины «Дочки-матери». Марина считает, что Сергей Герасимов очень точно выбирает тему для своих картин — они всегда в эпицентре общественных интересов и беспокойств. Новый фильм режиссера Марине было смотреть особенно интересно — у нее близкие подруги воспитывались в детдоме, и она довольно ясно представляет себе, лепке каких свойств человеческой натуры способствует такое воспитание. Вопрос сложный, неоднозначный. И когда близко узнаешь бывшего детдомовца, понимаешь всю мудрость выражения: наши недостатки есть продолжение наших достоинств. Многое в этом плане авторы фильма — на сей раз Герасимов поставил картину не по своему сценарию, редкость для него, верно? — уви-

доли и сделали психологически очень точно. Безоттеночное восприятие героиней жизни — только «черное» и «белое», категоричность, уверенность в праве во все вмешиваться, если, по ее представлениям, это будет справедливо, неумение различить правдивость и бестактность. И в то же время — внутренняя чистота. Думаешь: но какой она станет? Что возьмет в ней верх? Придет ли к ней душевная тонкость? Молодая актриса «влезла в кожу» своей героини плотно, без зазоров — в любой сцене она предельно искренна. И еще этот ее говорок — вот только как она в следующих ролях от него избавляться станет? И, знаете, какая приходит на ум параллель? С героиней Инны Чуриковой в «Начале» — можно представить себе, что у нее похожая судьба, а какое внутреннее богатство, духовная красота! Наверное, это от одаренности — недаром ей по плечу оказалось сыграть Жанну д'Арк... Как интересно было бы искусству разобраться — что же в личности, как говорится, от бога, а что — от среды, от воспитания... Очень увлекательно было бы посмотреть такой фильм!

Марине по душе фильмы сложные, психологически отточенные, обращенные и к уму и к сердцу зрителя, верящие в мудрость его ума и глубину чувств. Именно поэтому ей интересны и фильмы Андрея Тарковского. Кино должно облагораживать человека, очищать душу от наносного, учить пониманию прекрасного, разве не так? Оно в силах и должно помочь людям осмысливать жизнь и себя в ней.

— Как в «Они сражались за Родину»,— подхватывает Нина.— Суровый, но такой правдивый фильм! И сколько юмора, жизненной силы в героях... Вот я о войне знаю, конечно, только по книгам, по фильмам, по рассказам старших. И до фильма Бондарчука война была для меня чем-то очень далеким, почти «доисторическим». А здесь... в какой-то момент мне почудилось, что я не в зрительном зале, а сама там, в окопе, среди огня и смерти — рядом с героями Шукшина, Тихонова, Лапикова, Бондарчука... И страх меня обуял вместе с ними, и гордость, и решимость какая-то не моя, не обыденная...

— Ну, а проблемные фильмы о современности? «Премия», например?

Обе наши собеседницы отозвались об этой картине одобрительно. Она не оставляет равнодушными, взрывает привычные представления, вызывает на спор. Нина с отцом — а Михаил Ильич работает здесь же, на Втором часовом, начальником конструкторско-технологического отдела стандартизации — несколько вечеров, как сойдутся дома после работы, обсуждали «Премию», конфликт, поведение героев, игру актеров; и всякий раз находили новую тему для дискуссии, открывался им новый поворот, штрих, деталь. Отец сказал, что основная, по его мнению, задача искусства, и кино значит,— делать человека человеком. И вот «Премия» — бьет точно в «десятку».

Тут я заметил, что слышал мнение: не бывает так, чтобы рабочие люди отказались от премии, и потому весь сюжет картины надуманный. Но Марина и Нина сказали, что этот поступок бригады не вызвал у них никаких сомнений. Они верят, что так может быть. Ведь в людях все больше и больше проявляется хорошее, благородное, честное. А Нина еще добавила, что папа, Михаил Ильич, заметил по этому поводу, мол, многие упускают из виду — бригада-то Леонова, то есть Потапова, отказалась от премии только потому, что подсчитала: если б на площадке был настоящий порядок, она заработала бы куда большую сумму! И еще сказал: в фильме показано органическое соединение материального начала с моральным!

Вот, многие говорят, продолжала Нина,— зачем, мол, я нойду на фильм, где всякие проблемы, сложности, переживания? Всего этого в жизни хватает. В кино я хочу рассеяться, развлечься — вот и все. Ну, конечно, всем хочется развлечься, отдохнуть, но ведь смотря как отдохнуть и чем развлечься. По-моему, смотреть пустую, бессодержательную картину — вроде «Звезды экрана» или «А вы любили когда-нибудь?» — еще хуже, устанешь, да и просто время потратишь зря. Другое дело, если тебе показали талантливую комедию! Люблю фильмы Гайдая — «Иван

Васильевич меняет профессию», «Не может быть». А какая тонкая, глубокая вещь «Ирония судьбы»! Или замечательный фильм Ролана Быкова «Автомобиль, скрипка и собака Клякса» — да все его картины удивительно талантливые, и сам он выдающийся актер. Верно, Марина?

Верно, конечно, верно, соглашается Марина. Но ей самой ближе всего по духу, по типу, что ли, юмора — грузинские комедии. Особенно — последняя картина Эльдара Шенгелая «Чудаки». Ей вообще кажется, что в произведении искусства, в фильме самое важное — не движение сюжета, действия, а — движение д у ш и. Она судит по себе — с возрастом приходит эмоциональный голод, и так хочется, чтобы искусство его утолило. Хочется, придя в кино, чтобы герой, как близкий друг, мягко, ненавязчиво подвел тебя к чему-то — к чувствам, к мыслям, мимо которых ты почему-то прошла, не заметив, не зафиксировав их в своей душе. Таким фильмом стал для нее «Солярис». Она смотрела его двенадцать раз и всякий раз открывала для себя что-то новое.

— И сейчас по спине мурашки бегут, как вспомню р у ч е й... А какая высшая мудрость в том, что Океан подарил человеку — за его чистоту и благородство — любимый кусочек далекой Земли... Я все возвращаюсь к «Солярису». Помню, когда смотрела его впервые, он показался мне затянутым. А потом как-то вдруг словно лопнул во мне какой-то невидимый панцирь, и открылась мне прелесть фильма. Такие картины затрагивают глубинные проблемы человека, личности, того вечного, что будет нас волновать всегда. Быть может, картина Тарковского так близка мне оттого, что я покорена Чюрлёнисом, его музыкой и его живописью. Эти два художника, по-моему, в чем-то смыкаются — наверно, в сопоставлении человека и большого мира, личного и космического...

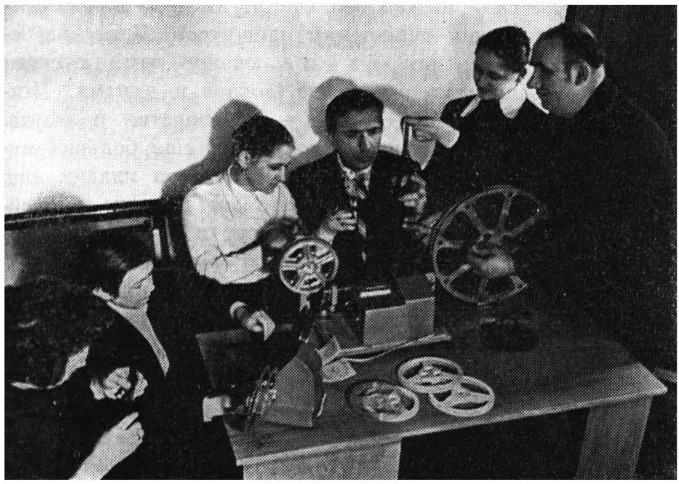
— А мне бы так хотелось,— вздохнула Нина,— чтобы чаще выходили фильмы про молодежь, про то, как формируется молодой человек, как он выбирает свой путь. Я пока сама еще не знаю, чего хочу от жизни, как мне найти свое место, как сделать жизнь осмысленной, красивой. Жаль, что мало таких картин — помню «Доживем до понедельника», умный фильм «Три дня Виктора Чернышева», после которого хотелось спорить и спорить. Еще? Нет, больше не могу припомнить.

Все от самого человека

Встреча с заводскими кинолюбителями затянулась, и мы с Михаилом Павловичем Овсянниковым вышли из проходной на улицу, когда уже совсем стемнело. Крепкий мороз, от которого москвичи за последние годы вроде бы и вовсе отвыкли, однако не прохватывал, не подгонял, но напротив — разливал в просквоженном фонарями воздухе какую-то упругую, негородскую свежесть. Оказалось, нам по пути. Разговор свернул с кинематографической колеи на колею житейскую, слово за слово, и я узнал, что Овсянников работает на Втором часовом вот уже скоро сорок лет — с перерывом на войну, что он — электромеханик высокой квалификации и что в их цехе большинство рабочих, и те, кто постарше, и молодежь,— классные мастера, «золотой кадр», гордость предприятия, и это естественно, потому что сам цех их — «завод в заводе» — выпускает малыми сериями особо точные «машины времени», хронометры.

Знакомство со студийцами началось с того, что мне показали снятый Павлом Петровичем Ращуткиным фильм «Крылья Амет-хана». Автор картины знавал этого прославленного аса Отечественной войны, а позже — великолепного летчика-испытателя, проложившего путь в небо многим советским машинам. Ращуткин сделал фильм не только с любовью, но и с умением — соединив вместе старую боевую хронику, отысканную в архиве, фотокадры и собственную съемку. Картина заслужила премию на Московском конкурсе любительских фильмов. Увидел я и еще одну, не совсем завершенную, ленту Ращуткина — про товарищей по бригаде, про их работу, отдых, увлечения, семейную жизнь.

От фильмов и оттолкнулась наша беседа.



В киностудии идет занятие

Я поинтересовался: какие ленты последнего времени, по их мнению, привлекли внимание, ответили мыслям и чувствам зрителей.

— Меня сильней всего затронул «Дерсу Узала»,— сказал Валерий Шехваров, слесарь-механик.— Старик Дерсу — сама доброта, человечность, отзывчивость. А как он любит и понимает природу! Да нет, не так: всеми клетками души он ощущает свое сродство с тайгой, с рекой, зверями, птицами, неотделимость свою — от всего живого...

— Подписываюсь обеими руками! — азартно подхватил слесарь Алексей Шилин.— Картина, что называется, на стержне современности. Задевает кардинальнейшую проблему, о которой уже исписаны тома: цивилизация и окружающая среда. «Дерсу Узала» живет в полной гармонии с природой. Это так. Именно такую гармонию и хотел показать режиссер Куросава — я читал несколько его интервью, и до Московского международного кинофестиваля и после. Фильм замечательный! Но вот ведь в чем дело: он наводит — меня, например,— на такую мысль: ну хорошо, в прошлые времена, когда техника, индустрия, городская цивилизация еще не вторглись в дикую природу, такая гармония была не только возможна, но и необходима, естественна. А теперь? Можно ли теперь сбалансировать натиск научно-технической революции, бурный рост производительных сил, гигантское строительство — и сохранение биогеосферы? Беспокойство на этот счет усиливается во всем мире — кто не знает, какой урон лесам, морям, рекам, земле, воздуху уже нанесен. Человечество спохватилось и ищет научно обоснованные пути охраны планеты, соединяет усилия многих государств. Вот и кино пытается разобраться — как тут быть? Помните фильм Сергея Герасимова «У озера»? Он утверждает: совместить индустриальное строительство и сохранность внешней среды — можно. В принципе я с этим вполне согласен. Но сама художественная логика картины в этом смысле недостаточно убедительна. На мой, конечно, взгляд. Мне кажется, фильм слишком благодушен. Ему бы — побольше озабоченности, тревожности!

Я, знаете, заядлый путешественник. Каждый отпуск с друзьями отправляемся в далекие края. Прошлым летом были на Байкале. И я убедился, что зря фильм «У озера» был таким «утешительным», что ли. Может, очистные комплексы предприятий, построенных возле этого уникального озера, недостаточно совершенны. Но только я сам видел, как в некоторых местах отходы производства просачиваются сквозь почву в Байкал, вдоль берега там — полосы желтой воды. И воздух напоен не таежной свежестью, а куда менее прият-

ными ароматами. Обеспокоены и рыбаки. Познакомился я там с одним ихтиологом. И вот что от него узнал. Омуль, знаменитый байкальский омуль, раньше ходил нереститься в Селенгу. А по Селенге, как раз в сентябре, в самый нерест, вели массовый молевой сплав леса. Какой уж там нерест. Да и в Байкале упало количество планктона — основной пищи омуля. И стадо этой ценной рыбы ужасно сократилось. Теперь принимают меры. Промысловый лов омуля закрыт на семь лет.

Нереститься омуль теперь идет в Верхнюю Ангару. На время нереста там ставят кордоны, никого по реке не пропускают — это правильно, это по-хозяйски. Но думать-то обо всем этом можно было раньше, вовремя... Бывал я и на Иссык-Куле. В последнее время туда ринулся огромный поток туристов, отдыхающих — «дикарей». А условий для устройства такой массы людей нет. Берега засоряются, леса — и так редкие — редеют. Неужто мы спохватимся, когда возникнет на Иссык-Куле критическая ситуация? Или, вот, Балхаш, о котором писала «Литературка»... Кедровые леса на Алтае...

Сохранению и разумному использованию природных богатств страны партия, ученые, советская общественность уделяют большое внимание. Верховный Совет СССР принял Закон об охране природы. Предусмотрен комплекс мероприятий по охране Байкала, бассейна Волги, бассейнов Черного и Азовского морей. В «Правде» я читал: ученые и проектировщики БАМа озабочены — как прокладывать дорогу, чтобы не поколебать равновесие внешней среды? Ассигнуются солидные средства. Но для высокого эффекта необходимо еще одно: наша сознательность. Вот как раз с нею-то у нас не всегда и не очень благополучно... Один пример — из личного опыта. Чаще всего мы с друзьями летом отправляемся на лодке по одной реке на европейском Севере. Поразительные по красоте и нетронутости места! Где именно? Нет, этого я вам не скажу. Мы такой зарок дали и себе и местным жителям, очень с ними за эти годы сдружились. Они, как огня, боятся — не дай бог, станут их леса и реки расхожим туристским маршрутом! И не зря боятся: там т а к и е, скажу вам, туристы попадались — хуже пожара и цунами. Птицу бьют сотнями — из озорства и азарта, роте столько не съесть, и еще больше распугают — а ведь как раз сезон кладки яиц; подлесок ломают, что ни привал — помойка, да еще костры жгут и бросают; избушку с припасами — это ж святой обычай в тайге: оставлять для незнакомого путника крупу, соль, дрова, спички — сожгли... Одним таким, я знаю, сказали: больше не приезжайте — не пустим. И — не пустили. К чему я? К тому, что всеми средствами надо воспитывать любовь к родной природе, культуру общения с нею... Прямое дело и для кино. Но много ли у нас фильмов вроде «Дерсу Узала»?

— Ты прав, в суть этой проблемы кино почти не внедряется,— согласился Овсянников.— Однако насчет любви к природе — такой мотив во многих картинах есть. И они какое-то влияние оказывают на людей, на нужную мельничку воду льют. Ну, хотя б «Калина красная» Василия Шукшина! Разве нет? Одна только сцена, когда Егор с березами обнимается... За душу берет!

Сборщик Марк Гусаков покачал головой:

— Насчет «Калины красной» — бесспорно. Можно б и еще картины вспомнить. Но дело-то в том, по-моему, что никак не сподручно искусству воспитывать отдельно — любовь к природе, особо — любовь к искусству, отдельно — человеческую доброту. Все же это переплетается вместе, скручено в крепкий узел. И надобно только все разом — и гражданственность, и гуманность, и эстетическое чувство — воспитывать. Да не в лоб действовать, не дидактически, а так, чтобы до глубины души прошибало и каждый бы умом и сердцем прикоснулся к прекрасному, гармоническому — в природе, в обществе, в отношениях меж людьми. «Калина красная» и иные шукшинские фильмы духовностью насыщены, как морская вода солью, потому так могуче на нас подействовал и мотив нежности к деревьям, к природе...

Тут согласная беседа вдруг взорвалась коротким спором: слесарь Станислав Коншин упомянул картину Салтыкова «Семья Ивановых», что вышла как раз на экраны,— в ней как раз, по его мнению, звучит тема гражданственности, и материал взят из реальной жизни.

— Да что ты там увидел «из жизни»? — перебил Шилин.— Искусственные люди, искусственные чувства! Ненатурально все...

— И весь сыр-бор там из-за заводского гудка,— подбросил кто-то.

— А вот это как раз и неплохо,— так же категорически возразил Шилин.— Дело не в гудке, разговор идет о престиже рабочего класса. Мысль благородная, но вот воплощена она неудачно. Особенно финал — меня аж передернуло от неловкости за авторов, от жалости к прекрасным актерам...

— Знаете, где сильно — про гражданственность, про рабочую честь, про чувство ответственности? — вмешался Шехваров.— В «Премии», еще — в телефильме «Трудные этажи». Вот это — из жизни. Такие фильмы заставляют думать о важности научного планирования, управления, о производственной правде и «производственной» лжи, о многом другом, с чем мы сталкиваемся и у себя на заводе...

Они сидели с нами рядом, заводские, рабочие люди, молодые, средних лет, не очень уже молодые, крепко привязанные к своему делу, своему цеху. Позади был напряженный трудовой день, а завтра рано поутру — им снова на завод, да и дома наверняка ждут заботы, и, конечно же, пора заканчивать разговор. Но нам хотелось еще задать им — именно им! — тот же вопрос, что задали главному конструктору Анатолию Васильевичу Захарову: насчет связи между степенью квалификации труда и — внутренним богатством человека, его духовным миром, пониманием искусства.

Ответ был общий, чуть не хором: однозначной, прямой — такой связи нет. А подробнее пояснил эту мысль Марк Гусаков:

— Внутренний мир человека складывается всей его жизнью — воспитанием в семье, влиянием окружающих, кругом друзей. Первостепенна тут духовная атмосфера в коллективе. Но в первую очередь — все зависит от самого человека. Недавно «Литературка» напечатала статью первого секретаря ЦК Компартии Литвы товарища Гришкявичуса. Он пишет, что нынче особый социальный смысл приобретает самоконтроль личности, ее нравственное самовоспитание, потребность в духовном самосовершенствовании. Я с ним совершенно согласен. А качество профессии... Что там говорить, интеллектуализация труда рабочего, инженера способствует умению мыслить и чувствовать, и самоуважению способствует. А сколько бывает «узких специалистов» — свое дело знает досконально, а все остальное для него — за семью замками. Все, все от самого человека зависит...

Сверяя с жизнью...

До сих пор беседы на заводе касались всего кинорепертуара — нас интересовало, какие именно фильмы предпочитают наши друзья, чего, в целом, они ждут от киноискусства. Но такого рода опросы дают неполную картину зрительских вкусов и требований — они не имеют в виду самый механизм восприятия фильма и критериев, которыми пользуются зрители при их оценке. Вот почему мы пригласили группу молодых рабочих завода на просмотр двух новых лент — картины И. Хейфица «Единственная», снятой на «Ленфильме» по рассказу П. Нилина «Дурь», и фильма Э. Кеосаяна «Когда наступает сентябрь» («Мосфильм»).

Взявшая слово первой Людмила Лукина, заместитель секретаря заводского комитета комсомола, была определенна в своих оценках:

— Фильм «Единственная» мне не понравился. Было неприятно его смотреть. У героев нет настоящей воли, нет собранности. Молодые люди, прожили еще совсем немного, а довели себя до такого состояния, что она в больницу попала, а он едва не спился... И каким контрастом выглядит рядом герой фильма «Когда наступает сентябрь»! Человек уже ста-

Людмила Лукина: «Герой фильма «Когда наступает сентябрь» заражает своим жизнелюбием»

рый и больной — он, я уверена, знает, что скоро умрет,— но как заражает своей энергией, своим жизнелюбием, как тянутся к нему люди!

Не спорю, в жизни очень часто бывают такие ситуации, какая показана в «Единственной». У каждого из нас, наверное, они могут быть. Многие теряются, когда столкнутся с какой-то сложностью, порой делают непоправимые глупости — все это верно, это естественные человеческие слабости. Но я многого не понимаю в фильме: кто за кого, собственно, держится, он за нее или она за него? И как вообще могла сложиться такая семья?

Людмилу поддержала Татьяна Фомина, комплектовщица:

— Таня и Николай — противоположные люди. Таня, например, явно что-то читала, что-то знает, она умеет красиво одеться, умеет себя «подать», произвести впечатление. Очень современная девушка. Он же — совершенно другой. Чувствуется разница, и не в его пользу — а ведь это немаловажно!

Л. Лукина. Вообще, Татьяна в фильме вызывает больше симпатий. И если бы мы сейчас устроили над ней суд, как в картине, я бы ее обязательно оправдала.

Героиня фильма вызвала сочувствие и у Надежды Сидорцевой, заместителя секретаря комитета комсомола завода:

— Ведь Таня совсем еще молодая женщина, ее нужно понять. Она проводила мужа в армию, осталась на несколько лет совершенно одна, и никто ей не мог подсказать, как себя вести, не мог поддержать в ее одиночестве. Ей было грустно. А по натуре она очень добрая. И в такой момент рядом оказывается этот руководитель музыкального квартета, человек тоже одинокий, неустроенный — в фильме это подчеркивается: помните, песня грустная, оторванная пуговица, авоська с продуктами... И он, естественно, вызывает в Тане чувство жалости. Не то, чтобы ей был нужен мужчина, а именно жалость в ней возникла. И это в какой-то мере ее оправдывает.

Комсорг 12-го цеха слесарь Игорь Ратников вносит необходимое уточнение.

— До фильма я прочитал рассказ П. Нилина «Дурь». Надо сказать, рассказ сильнейший! Фильм меня тоже взволновал, но рассказ — гораздо больше. И знаете почему? Ход сюжета вроде бы тот же, а ситуация там иная, куда более острая. Да, действительно, в фильме Татьяна вызывает больше симпатий, и даже в ее взаимоотношениях с руководителем музыкального кружка, кажется, нет ничего предосудительного. Ну, зашел он к ней, ну, спел песню, ну, руку, наверное, поцеловал — что, собственно, такого произошло, когда Николай, вернувшись, застал их вместе? И взрыв ревности, конечно же, говорит не в пользу героя.

А вспомните рассказ. Там же Татьяна, ну просто никому не может «отказать»! И руководитель кружка совсем не похож на Владимира Высоцкого — ему за шестьдесят, он облезлый и крашеный. И Николай их застает не за столом, а в постели. Понимаете, насколько все острее и мучительнее! И как потрясает рассказ, если в нем Татьяна и такая — для героя остается единственной!

...Так в ходе рассуждений по поводу фильма «Единственная» сразу же обнаружилось: одни не принимают картину потому, что их не устраивают герои — недостает им, как говорили, житейской мудрости и силы, другие видят недочеты фильма в художественном воплощении понравившегося рассказа — на их взгляд, авторы экранной версии смягчили,

Татьяна Фомина: «Таня и Николай в «Единственной» — противоположные люди...»

сгладили ситуацию и оттого потеряли в определенности характеристик героев, да и сама философия произведения стала более размытой.

Второй подход, несомненно, конструктивнее, коль скоро речь идет о произведении искусства — он имеет в виду просчеты художественного воплощения, а не сам материал, избранный авторами. Впрочем, на том, что в данном случае материал избран закономерно, что такие герои и проблемы в жизни существуют, что они требуют художественного осмысления, в конце концов, как мы увидим, сошлись все участники разговора.

Людмила Лукина возвращается к картине «Когда наступает сентябрь»:

— Из далекого армянского села в Москву, большой незнакомый город, приехал герой, которого играет А. Джигарханян, старый, не очень грамотный человек — но не растерялся, а сразу нашел со всеми общий язык, не остался в сторонке, а влился в общий поток людей. Как он расположен к каждому, как радушно приглашает всех в свой дом! И действительно — это от души! Как у нас обычно бывает в жизни? Компании себе подбираем разборчиво — для дружбы, для дела... А тут, в фильме, герой собирает за одним столом компанию совершенно разношерстных людей, едва ему знакомых. Тут и пожарник, и ученый, и вахтерша с фабрики... И им весело и хорошо вместе! И все потом приходят проводить его на аэродром... Люди, благодаря отзывчивому, общительному характеру героя, сближаются. Так и должно быть.

Н. Сидорцева. Конечно, этот образ в фильме получился излишне приподнятым и навязчиво сентиментальным, но я убеждена: таких людей надо показывать на экране — чтобы их больше было в жизни.

Л. Лукина. Мы, может быть, сами такие, просто проявить эти свои качества нам что-то мешает...

Н. Сидорцева. Да, вот именно, сидишь и думаешь: насколько ты похожа на такого человека? Ведь в каждом из нас есть добрые черты, только нередко повседневные житейские дела как бы заслоняют их, не дают раскрыться в полной мере.

В разговор вступает Михаил Пилюгин, комсорг 31-го цеха, слесарь-ремонтник.

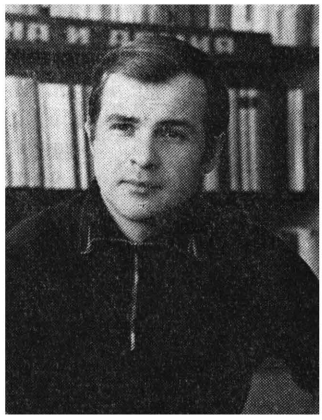
— Сейчас ведь жизнь какая — кругом отдельные квартиры, а это ведь в какой-то мере разобщает людей. К тому же напряженная работа, множество разных забот — вот и забываешь даже просто поговорить с людьми, просто порадоваться общению. Я, например, в своем доме живу вот уже скоро десять лет, а соседей почти не знаю.

Л. Лукина. В том-то и дело! У нас нередко только дела и дела. И за этими делами мы подчас забываем друг о друге. Про родственников забываем, про их дни рождения, иной раз нет времени даже позвонить... Сейчас приду и позвоню своим друзьям. Нет, серьезно — фильм заставляет вспомнить и об этом.

Первую ноту сомнения в такую безоговорочно хвалебную оценку картины Э. Кеосаяна вносит Игорь Ратников.

— Мне не понравилась в фильме сцена на стоянке такси. Слишком уж благостной она выглядит, люди буквально наперебой уступают герою свою очередь, приглашают: «Отец, встань здесь!» Я не хочу сказать, что такого не бывает — просто это бывает иначе. Здесь много розовой краски.

Н. Сидорцева. А я думаю, что эта сцена и весь фильм заставляют задуматься



Михаил Пилюгин: «Как стать лучше, добрее, внимательнее к другим?»

о том, что бывают в жизни такие ситуации, когда обязательно человеку надо поверить и помочь ему. А то мы все больше о себе да о себе. Почему мы бываем такими, почему не можем быть, как этот старик из фильма?

М. Пилюгин. А я подумал — почему он такой неизменно жизнерадостный, такой расположенный к людям? Ведь, наверно, нас всех волнует вопрос, как стать таким. Как сделать, чтобы проявлялись не худшие, а лучшие черты твоей натуры? Люся Лукина верно сказала: в каждом есть что-то доброе, мы хотим стать лучше, добрее, внимательнее к другим. И если мы в чем-то не такие, значит надо разобраться в причинах. Я думаю, здесь кино и должно нам помочь.

Как этот фильм объясняет такой характер? Мы знаем, что герой — фронтовик, что у него за плечами большая жизнь, и, наверное, это помогло ему стать таким. Но все же это еще не ответ. Скажем, наше поколение родилось уже после войны, живет в мирное время— как же, не пройдя таких испытаний, стать нам добрее и мудрее?

Невольно тогда напрашивается еще одно, что ли, объяснение... Герой фильма живет в армянском селе, где все друг друга, наверное, знают. Спокойная, размеренная жизнь, свежий воздух... Герой не наэлектризован всей этой городской суетой, потому и сохраняет свое душевное спокойствие, свою доброжелательность и интерес к каждому человеку, кто ему встретится.

Л. Лукина. Ну, тут ты не прав. Ведь очень многое от самого человека зависит, а не только от обстановки.

Н. Сидорцева. Я тоже не понимаю: вот он всех, кто ему встретится, приглашает к себе в дом, каждый может в этом доме найти приют, всех он зовет на шашлык. Конечно, это не может не нравиться. Я, может быть, тоже хотела бы быть такой гостеприимной — но только обычные наши городские квартирки для этого слишком маленькие... Поэтому если кто-нибудь к тебе приезжает, это целое событие.

И. Ратников. Я думаю, фильм выиграл бы, если бы режиссер поселил их в квартиру менее шикарную — насколько бы поднялась тогда цена радушия и гостеприимства главного героя! Я бы создал для него более трудные условия.

И еще. Мне кажется, что иногда расположенность к людям, общительность героя перерастает в фильме в некоторую, я бы сказал, навязчивость, что ли... Здесь какой-то художественный просчет.

М. Пилюгин. А мне фильм потому и понравился, что в нем все показано, как оно должно быть — и люди и квартиры. «Единственную» я не смог посмотреть, но из этого разговора понял, что там все более похоже на сегодняшнюю жизнь. Всегда приятнее смотреть на то, какая жизнь должна быть!

Н. Сидорцева. Да, «Единственная» ближе к жизни... Я пришла домой и все думала: вот Николай, герой этой картины, женится вторично, без любви — он спешит сделать такой решительный шаг, чтобы отрезать себе все пути назад, правда? В жизни так часто бывает: человек старается сжечь все корабли, чтобы ничто его не связывало с прошлым. А потом начинает мучиться. И так важно думать обо всем этом — чтобы не сделать непоправимого.

Но почему мне все-таки понравился фильм «Когда наступает сентябрь»? Ведь хочется увидеть что-то такое, что было бы красивее и выше, чем в жизни,— я, может быть, именно

Надежда Сидорцева: «В каждом из нас есть добрые черты, только нередко житейские дела заслоняют их...»

этого больше всего жду от кинематографа.

Разговор продолжает Александр Панов, наладчик.

— Если говорить честно, мне этот фильм совсем не понравился. Мне гораздо больше понравилась «Единственная». Ведь когда бывает в кино по-настоящему интересно? Когда зритель смотрит фильм и думает вместе с его авторами. Чувствует вместе с ними. Переживает за героев, ставит себя на их место, и снова над всем этим думает. Над «Единственной» хочется думать. На героя второго фильма хочется походить — с этим никто не спорит. Но вот что получается: походить-то хочется, но сделать это трудно, потому что мы видим только какие-то внешние проявления, внешние черты героя.

Хотя, конечно, Джигарханян играет хорошо, и мы верим, что старик хороший, покорены его обаянием, душевностью и переживаем, что такой добрый, доброжелательный человек должен умереть. Но нас, в общем-то, уверили, что это хороший человек, больше внушили, чем раскрыли — во всей глубине и полноте — положительные свойства характера. Как стать таким? — на этот вопрос фильм тоже не дает ответа.

М. Пилюгин. Ну, почему не дает? Вот мы задумались о том, что нужно быть внимательнее друг к другу — разве этого мало? Нам нравится такой герой, и мы хотели бы на него походить — это тоже важно. Я смотрел фильм и думал: почему же мы окружающих людей, своих собственных соседей не знаем? Каждый день иду рядом с человеком на работу, он мне в отцы годится, а я с ним даже не здороваюсь — кажется, неудобно: мы же не знакомы. У нас во дворе всегда сидят бабушки, судачат обо всех, и поэтому лично я их недолюбливаю. Прохожу мимо, не здороваюсь — а почему? Зато как приятно бывает сделать человеку что-то хорошее, пусть даже мелочь.

Л. Лукина. В жизни ведь есть люди такие же приветливые и общительные, как герой фильма «Когда наступает сентябрь». Моя родная тетка такая. Она тоже приезжала в Москву. И жила в квартире моих родителей. Однажды звонок в дверь. Открывает — стоит мужчина. С вещами. Она ему: «Здравствуйте! Проходите!» Он зашел, совершенно незнакомый. Поговорили о том, о сем, он сказал: «Селедочки хочется!» Она его селедочкой угостила. Потом он говорит: «Я с дороги, пожалуй, приму ванну». Принял ванну. А тетка даже имени его не знает. Позже выяснилось: человек приехал к соседям по лестничной площадке, никого не застал и позвонил в нашу дверь. Кстати, он тоже из Армении, как и герой картины... А если бы к вам позвонили бы вот так да попросили разрешения принять ванну — вряд ли бы вы его пустили!

А. Панов. Твоему рассказу я верю, а фильму поверить гораздо труднее. Там ни одного плохого человека, кажется, нет. Кроме злой дворничихи. Все улыбаются. Ну конечно, хочется, чтобы все улыбались, приятно, когда все улыбаются. Но так ведь не бывает, чтобы все улыбались.

Нина Ратникова. Несколько дней назад я смотрела фильм «От зари до зари». И знаете, очень похожи эти два героя —Левон Погосян и Федор Рожнов. Главное, сходны ситуации, в которые они попадают. Оба — фронтовики. Оба едут из деревни в город, навещают там своих дочерей. Оба сталкиваются с непривычной городской жизнью... Так вот, на мой взгляд, рядом с фильмом «От зари до зари» картина Кеосаяна явно проигрывает,

кажется неубедительной. Герой «От зари до зари» притягивает к себе своей душевной силой. Хотя он никому не стремится демонстрировать эту душевную силу, ее ощущаешь, ее чувствуешь. В герое же Джигарханяна я ничего такого не чувствую, хотя он очень много говорит. И доброта его мне показалась слишком уж навязчивой, нарочитой, словно он сам знает ей цену и каждую минуту показывает, что вот он как сильно хочет, чтобы и все вокруг были таким же хорошими и добрыми, как он.

То есть в принципе, конечно, мы все за такого героя. Но ведь в кино все складывается из деталей, из подробностей, а тут, в фильме Э. Кеосаяна как раз есть детали, которые мешают мне по-настоящему поверить в героя и полюбить его.

Другое дело — «Единственная». Я читала рассказ П. Нилина раза три, мне он очень дорог именно своей жизненностью. И фильм тоже понравился, хотя я согласна: по сравнению с рассказом в нем немало сглажено.

Люся Лукина сказала, что герои фильма — неинтересные люди. Я думаю, она не права. Вот едет Николай к себе домой. С каким вдохновением он говорит о своей «мечте-идее», о Дальнем Востоке! Ведь если он осуществит свою мечту, если поедет на свой Дальний Восток — он и сам станет намного интереснее, душевно богаче. Потому что это его тянет, это ему интересно. Очень важно, чтобы мечты сбывались, чтобы человек шел к своей мечте и чтобы на этом пути не стояли непреодолимые препятствия. Ведь здесь свернешь с дороги — себя потеряешь. Об этом невольно задумываешься после фильма.

И о сложностях любви тоже задумываешься. О том, что здесь нет никаких рецептов. Ведь и мать Николая и его сестра — они же только добра ему желают. А делают зло непоправимое.

А. П а н о в. Он только приехал из армии, а они уже настроили его предвзято по отношению к жене. Хотя желали-то ему добра! И очень важно, что фильм показывает добро и зло не в однозначных, а в сложных проявлениях, что авторы раскрывают реальные жизненные противоречия, непростые, нелегкие переплетения жизни. Тем интереснее следить за развитием судеб героев, за их поступками, за проявлениями характеров...

Л. Л у к и н а. Да, это мне тоже понравилось в картине, ведь так бывает: мать и дочери своей жизнь испортила, и все своей добротой. Вот так добро оборачивается злом.

Н. Р а т н и к о в а. Так происходит в фильме и с Николаем: все хотят ему добра и все лезут в душу. Конечно, он в какой-то степени слабоволен. И жизнь оказалась сломанной, потому что, хотя и всем вроде бы хороша его новая жена, которую ему подобрали — а все-таки тянет его к Тане, к своей единственной... Еще и коллектив в это дело вмешивается. А любовь вообще не терпит постороннего вмешательства. И если любишь, то важно уметь прощать любимому человеку недостатки и даже вот такие тяжкие прегрешения — ведь, может быть, нет на свете для тебя другого человека. Это так важно, такая радость, когда двое находят друг друга...

Л. Л у к и н а. Вот и я говорю: в этом фильме много нюансов очень жизненных! Но мне лично таких людей, как его герои, в жизни видеть неприятно. И, может быть, поэтому неприятно — в фильме.

Наверное, это в природе человека — стремиться к каким-то очень разным эмоциям. Ну, представьте себе, отстоит человек восемь часов у станка, потом домашние хлопоты, покупки, ребенок, в очереди нужно постоять— устаешь. Хочется отдохнуть, хочется увидеть что-то другое. И если приходишь в кино и видишь там все те же хлопоты и заботы — разочаровываешься в своих ожиданиях. В кино хочется увидеть иногда и то, что непохоже на повседневность.

Вы можете подумать, что я против фильмов о жизни — совсем нет. Я только против фильмов, где дела и заботы мелкие и утомительные. Мне, скажем, очень надоели те бесчисленные комедии, где высмеивают какие-то частности, ерундовые недостатки в быту, в торговле и т. п. Ну, раз посмеялись, ну, два,— но такая «сатира» кажется бесцельной и однообразной просто потому, что стреляет

по воробьям. И она ничего не меняет! А вот фильм «Премия» мне очень понравился, хотя он, казалось бы, о простой рабочей жизни — понравился потому, что говорит о главном. Ведет крупный разговор, понимаете? И действительно, помогает как-то оторваться от суеты, от повседневных мелочей и задуматься вот так, по-государственному, как думает его герой Потапов, как всем нам надо думать.

Или «А зори здесь тихие...», один из моих самых любимых фильмов. Он тоже о реальной жизни, о нашей недавней истории, но мысли там и чувства — к р у п н ы е.

И. Р а т н и к о в. Другими словами, нам нужны всякие фильмы. Нужны и психологически сложные картины, и комедии, и трагикомедии, и детектив... Нужны и фильмы просто для развлечения, для хорошего отдыха — ведь нам же завтра снова на работу, нужно же в кино отдохнуть! Важно только, чтобы фильмы были умные... Важно чтобы после просмотра этих фильмов зритель продолжал думать — и не только о самих фильмах, но и о проблемах, о явлениях жизни, ими затронутых. Чтобы он уходил из кинозала взбудораженный, чтобы появилась у людей новая энергия жить, работать, бороться... Искусство ведь многое меняет в жизни и в людях. Оно делает их лучше.

●

Вот таким резюме закончился этот разговор, вот такие порой неожиданные и причудливые маршруты избирала коллективная мысль наших собеседников.

Однако если вдуматься в ход рассуждений выступавших, то есть здесь глубокая правда, но она, эта правда, диалектична, она сложна и неоднозначна, ибо отражает духовные потребности, р а з н о о б р а з н ы е и м н о г о с т о р о н н и е.

Стоит ли спорить с тем, что, придя после рабочего дня в кинотеатр, мы хотим отдохнуть! Это значит, нужны фильмы и для отдыха, остроумные, смешные, веселые, яркие, карнавальные, изобилующие музыкой, фильмы, которые давали бы заряд хорошего настроения, оно, хорошее настроение, как верно заметили наши гости, играет совсем немаловажную роль в нашей жизни, в нашем труде.

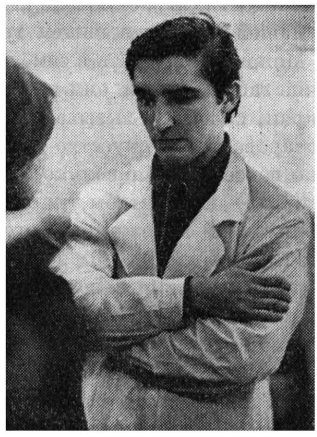
Можно ли спорить с тем, что мелкие житейские заботы, когда они в изобилии заполняют экран, способны вызывать раздражение и разочарование? Искусство отражает жизнь, но оно вовсе не равновелико ей, у него свои масштабы — и масштабы эти определяются идеей, волнующей художника и его вдохновляющей. Хочется крупных мыслей и чувств, сказала одна из участниц нашего разговора; и это верно: способность произведения искусства выйти от частностей жизни к этой к р у п н о с т и и определяет в конечном итоге его необходимость людям, его жизненность и долговечность. Фильмы же, целиком остающиеся в русле бесконечного, однообразного и утомительного потока житейских недоразумений, мелких конфликтов и не умеющие подняться над ним, этим же потоком и уносятся в Лету, не оставляя следа в человеческом сознании, в нашей памяти.

Наконец, можно ли подвергать сомнению потребность аудитории в герое, которому хочется подражать, на которого хочется быть похожим, у которого хочется учиться? Привлекательность такого героя велика, велик его авторитет, и он действительно способен заставить зрителя задуматься: а как мне самому стать лучше, что мне мешает быть таким?

Потребность в таком герое столь велика, что иногда его обаяние, обаяние исполнителя роли позволяет зрителям намеренно закрыть глаза на «отдельные просчеты» художественного воплощения и центрального образа и его окружения — даже столь существенные, как нарушение правды жизненных обстоятельств, в которых он действует.

Тем не менее, при более детальном анализе просчеты эти замечаются, порой вызывая недоумение, а иногда даже и расшатывая первоначальное впечатление о герое как о персонаже абсолютно достоверном.

Разногласия же в оценке самих героев, их содержательности, их художественного воплощения естественны, это действительно уже предмет, достойный спора. Правда, спор такой часто выходит за пределы проблем и



Александр Панов: «Над «Единственной» хочется думать».

категорий эстетических — вот и Л. Лукина, говоря о героях «Единственной», судила скорее о т и п е такого человека в жизни, высказывала свое отношение к этому типу, а не к художественным качествам картины. Вообще, эти две линии, эти два критерия в оценках тесно переплелись, а порою и перепутались в нашей беседе; дифференцировать свои впечатления, отделить качества г е р о я от качеств его х у д о ж е с т в е н н о г о в о п л о щ е н и я — этим умением, действительно, еще не все зрители овладели. Вот еще одно обстоятельство, которое необходимо учитывать, подытоживая данные анкетных опросов, социологических исследований...

Итог нашего разговора, думается, сформулирован Игорем Ратниковым. Пусть будут разные фильмы. Для размышлений и для воспитания, для познания и для отдыха.

Нужны фильмы, которые будили бы мысль, находили бы отзвук в душах и сердцах людей, продолжение — в их делах. Именно такие фильмы в первую очередь вспоминались нашим собеседникам. А через несколько дней о них говорил с высокой трибуны партийного съезда товарищ Л. И. Брежнев — о произведениях, в которых «все чаще, а главное — глубже находит отклик то основное, существенное, чем живет страна, что стало частью личных судеб советских людей».

Таков уровень, которого партия и народ требуют от искусства социалистического реализма — создавать «произведения, достойные нашей истории, нашего настоящего и будущего, нашей партии и народа, нашей великой Родины».

Приобщение к прекрасному

Глядя на эту красивую, оживленную, молодую женщину, с трудом веришь, что у нее сын — семиклассник, а дочь в недалеком будущем присвоит ей титул бабушки. Семейные заботы и хлопоты — не главная жизненная «нагрузка» для Виктории Михайловны Агасьян, главная — здесь, на заводе, в отделе технического контроля, где она работает старшим инженером. Интересуй нас не духовная проблема «зритель — кино», а не менее злободневный, но житейский вопрос: как современной работающей женщине, к тому же хозяйке дома, сохранять обаяние женственности — уверен: Виктории Михайловне было бы чем поделиться. А может быть, уж не так далеки друг от друга эти две проблемы? «В человеке все должно быть прекрасно»...

Мы устроились для беседы за столом в крохотном «предзалье» заводской технической библиотеки, и вот что я первым делом услышал от Виктории Михайловны: кино — не только самое массовое, но — объединяющее искусство. Объединяющее? Как это понять? А вот как. Целыми днями семья, как говорится, в разгоне. У каждого — свое дело. И, что еще существенней,— свои пристрастия, свои интересы. Ну, скажем, дочь увлекается современной литературой, сын душе не чает в серьезной музыке. Пристрастия во многом формируют вкусы, взгляд на вещи. Ну, а как можно всем вместе сразу прикоснуться к искусству? Книга? Каждый читает свою. Театр? Выбраться туда всем вместе — не так просто. Словом, остается только кино. Идут в кинотеатр, на приметный фильм, всей семьей. Проблемы, поднятые картиной, у каждого преломляются по-своему, и как же это интересно — потом, вернувшись домой, продолжить начатый еще на улице диспут, вступить в спор с сыном, удивиться, какая оригиналь-

Нина Ратникова: «Если любишь, надо уметь прощать». «Единственная»—об этом».

ная мысль пришла дочери, порассуждать о том, что задело, самой согласиться или возразить мужу и почувствовать, что каждый стал чуточку умнее, богаче... Прекрасно!

Как-то так получилось, что они не выбрались семьей на «Премию» — фильм, который вызвал так много статей в прессе, бурную полемику среди публики. Раз пропустили фильм, решили — посмотрим спектакль «Заседание парткома» в МХАТе: ведь это почти буквальный перенос картины на подмостки. Что греха таить, кое-кто из сослуживцев посмеивался — мало вам, Виктория Михайловна, заседаний у нас на заводе? Она еще раз убедилась: на все надо иметь свою голову. Умная и злободневная вещь! Конфликт — достоверен. Ведь члены бригады — молодые ребята, только что из школы, это люди нашего времени, с острым чувством справедливости, помноженным на деловитость, на хорошее образование, на чувство рабочего достоинства. И не сразу они пришли к своему решению (да и не все потом выдержали испытание!), а главное — нашелся человек, который как бы аккумулировал их «бунт против некомпетентности», придал ему партийную принципиальность: бригадир Потапов. И что еще характерно — это взаимное притяжение, тесный союз рабочих и специалиста-экономиста. Их общий фронт против неумения руководителей стройки управлять по-современному, вести дело на научных, партийных началах. Идейный смысл произведения сконцентрирован, она считает, в словах секретаря парткома Соломахина: «Мы члены Коммунистической партии Советского Союза, а не члены партии треста номер сто один». Четко и точно. Разве только в «тресте номер сто один» случается, что ссылкой на интересы государства прикрывают соображения «местнические», деляческие? И — толчок мысли: а ты, ты сама всегда ли принципиальна в своих поступках?

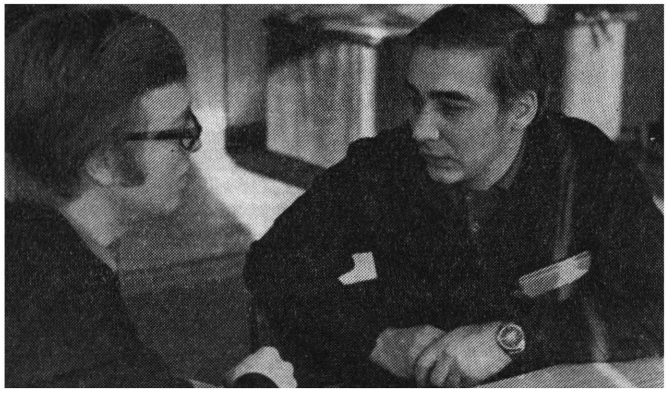
Воспитательная функция кино? Да, конечно, влияние кинематографа весьма существенно. И на взрослых и, тем паче, на юношество, на детей. Притом это влияние может быть и позитивным и негативным. Конечно же, на души и умы воздействует не одно лишь кино, и не изолированно воздействует, а в сложных взаимосвязях со многими иными факторами. Но поймите реальную ситуацию: я с утра до вечера на работе, и то, что мне хочется вложить в душу и в голову своему ребенку, я могу «вкладывать», лишь вернувшись домой. А за это время он успел уже получить основательную «порцию» духовной пищи в кино или по ТВ. Хорошо, если это была пища высокого качества. Но, увы, так — не всегда. Вам не хуже меня известно, сколько серого, банального, неумного еще появляется на экранах. Я уж не говорю о зарубежной сентиментальной дешевке, вроде, скажем, пресловутой «Есении» или египетских и индийских мелодрам, которые только портят вкус. Слишком много и наших посредственных детективов — бесконечные истории о поисках преступников. Нет, я не говорю о настоящих умных и глубоких произведениях, таких, как, скажем, «Мертвый сезон». Но, посудите сами, разве место в действительной жизни борьбы с уголовным миром или со шпионами сопоставимо с долей детективов в кинематографе?! Это ж явное смещение пропорций! И оно, убеждена, приносит вред. Лучше бы выпускалось побольше картин, посвященных воспитанию подрастающего поколения, формированию гармонического человека, подлинным проблемам дня, сложным человеческим отношениям, любви, наконец, семье!

Какая проблематика, мне думается, должна преобладать в кино? Та же, что и во всем советском искусстве: морально-этическая, способствующая воспитанию высокой духовности человека, доброты, чувства прекрасного, стремлению к самосовершенствованию. Люди в нашей стране стали жить много лучше. В семьи пришла зажиточность. Зайдите домой чуть не к любому рабочему нашего завода — прекрасная мебель, ковры, хрусталь, я уж не говорю о телевизорах и холодильниках. А вы обратили внимание, как одеваются наши девушки-работницы? Сейчас уж и не различишь, кто перед тобой — инженер, аспирантка или сборщица часов с конвейера: элегантное платье, модные туфельки, умелая косметика. Все это прекрасно. Материальные блага — необходимы, но беда, если они становятся для человека самоцелью, если за изящной кофточкой или супермодным блейзером — пустота души и сердца. А это, к сожалению, не такая уж и редкость. У нас появилась «вещная болезнь», и боремся с нею мы пока еще плохо и неумело. А ведь это очень опасная болезнь, потому что она несовместна с основной целью нашего общества — формированием нового, коммунистического человека. В своих будничных заботах о производстве мы иной раз как-то упускаем из виду, что производство-то при социализме — не самоцель, а средство удовлетворения потребностей ч е л о в е к а — материальных и духовных, в их неразрывном единстве. А это надо всегда держать в уме. И я думаю, что вся система влияния на души должна быть направлена к этому. Кому, как не киноискусству, вместе с театром, литературой, музыкой, живописью, важно сказать здесь весомое слово! Приобщение к истинной красоте (так недавно называлась статья в «Правде», и мне очень понравилось это выражение — именно так: приобщение к красоте!) очень важное русло в процессе формирования высокой духовности. Но я понимаю, что тут огромное поле деятельности и для каждого коллектива, для любого из нас. Потому что — об этом очень удачно писала «Литературная газета» — «вещизм» может процветать там, где стремление к выполнению плана не сопровождается достаточными усилиями по обогащению внутреннего мира каждого члена коллектива. Мне кажется, что и у нас на заводе не всегда еще понимают, как важна эта забота о духовном кругозоре людей. У себя в ОТК я профорг, и было время, когда часто устраивала лекции на литературно-художественные темы. К нам приходили специалисты из Третьяковки, из Малого театра, из Союза кинематографистов, из Музея изобразительных искусств. С каждым разом собиралось все больше слушателей. А потом... потом на партийном собрании меня раскритиковали за увлечение эстетической тематикой, предложили устраивать доклады на более актуальные темы. Но ведь народ газеты, политические журналы, специальную литературу сам читает. А вот эстетической подготовкой похвастать нам трудно...

Моя собеседница помолчала.

— Есть у меня коллега. Грамотный специалист. Но однажды узнаю, что она за всю жизнь не прочитала ни одной книги, кроме технических. Не верите? Сначала и я не поверила. Оказалось — так и есть... Меня это просто потрясло. Ты же уникум, сказала я ей. А она: к чему я буду попусту тратить время? Жизнь-то куда интересней книг! Подумать только — она не знает наслаждения от соприкосновения с Толстым, Чеховым, Сервантесом, Хемингуэем, Буниным, Леоновым, Катаевым... Для нее пустой звук имена Леонардо, Рафаэля, Репина, Родена, Пикассо... Это же ужасно! Я пыталась подойти к ней то так, то эдак. Однажды все-таки навязала ей роман — хороший, настоящий, но — для начала — вполне доступный. Вернула, не дочитав. Сказала: скучно.

А неподалеку от нее работает другая женщина. Немолодая, скоро ей на пенсию. Работница — не инженер и не техник. Она всегда светится, всегда полна бурлящим счастьем от того, что вот приобщилась еще к одному чуду искусства. Прочитала новую повесть Василя Быкова. Сходила на выставку в Манеж. Пробилась в «Иллюзион» и посмотрела знаменитый фильм тридцатых годов. Слушала



Игорь Ратников: «Важно, чтобы фильмы были умные...»

в консерватории Рихтера... И тут же поделится с окружающими, заразит, сама того не ведая, кого-то своим ненасытным влечением к радостям духовным. И очень опечалится, услышав по соседству нередкий нынче разговор девушек и женщин — кто что купил, где «отхватил», сколько заплатил, и как Маше всегда удается все доставать по последнему писку моды... Так кто же из них двоих — интеллигент? И почему так получается, что вроде бы они не из одного отдела, а — из разных Галактик? Сразу и не ответишь... Но уж одно мне несомненно: мало стараются у нас на заводе приобщить массу к настоящей красоте. А уж если и устроят м е р о п р и я т и е, то иной раз на таком уровне, что лучше бы его и не было... Помните, как Ленин говорил о Демьяне Бедном? Он слишком идет за своим читателем, а надо идти немного впереди.

●

Позволим себе отступление. В вестибюле завода появилась афиша: такого-то числа в конференц-зале Московское отделение Всероссийского общества книголюбов устраивает вечер, посвященный Василию Шукшину. Выступят писатели и кинематографисты, лично знавшие В. М. Шукшина. Артисты студии «Раскрытая книга» покажут инсценировки по рассказам писателя.

Конечно же, мы отправились в конференц-зал. Но, боже мой, в каком провинциально-зазывном, давно забытом ключе велся вечер! Не знаю, что это за студия — «Раскрытая книга», профессиональная или самодеятельная. Да, впрочем, это и не суть важно. Ничего плохого не хочу сказать про молодых симпатичных ребят, которые — кто во что горазд — читали и «инсценировали» рассказы Василия Шукшина. Не умея донести до аудитории всю многослойность, мудрость и печальное веселье шукшинских миниатюр, они молодецки жали на соленые словечки, во всю мочь «изображали» персонажей, стараясь (и увы, не без успеха) сорвать смех и аплодисменты.

Ну, как можно было так испортить прекрасную идею! А ведь на Второй часовой с радостью пришли бы, чтоб выступить перед рабочими, талантливые литераторы, режиссеры, артисты, действительно хорошо знавшие Василия Макаровича Шукшина. Каким проникновенным мог быть этот вечер...

●

Каждая «служебная командировка» на тот или иной завод приносит радость. Обогащает бесценными наблюдениями. Знакомит с интереснейшими людьми. Вы ощущаете биение пульса времени.

«Часы — это первый автомат, употребленный для практических целей,— писали

В. Агасьян: «Нельзя подлаживаться к неразвитому вкусу!»

К. Маркс и Ф. Энгельс.— На их основе развивалась вся теория производства равномерного движения».

Пусть же и духовный мир этого коллектива будет в поступательном и непрерывном движении. Чтобы «пониманье стихов» часовых дел мастерами всегда было соизмеримо с высоким совершенством их утонченного труда...

Пусть этот отчет о встречах на 2-м Московском часовом заводе даст толчок к новым размышлениям и работникам киноискусства.

Киноискусство все более уверенно входит в сферы жизни, еще вчера казавшиеся непреодолимо трудными для художественного освоения.

Принципиальное значение этого процесса таково, что к нему неизменно сходятся все нити разговоров о современном искусстве. И XXV съезд партии подтвердил правильность этого курса.

«Возьмите, к примеру, то, что ранее суховато называли «производственной темой»,— говорил на съезде Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев,— ныне эта тема обрела подлинно художественную форму. Вместе с литературными или сценическими героями мы переживаем, волнуемся за успех сталеваров или директора текстильной фабрики, инженера или партийного работника. И даже такой, казалось бы, частный случай, как вопрос о премии для бригады строителей, приобретает широкое общественное звучание, становится предметом горячих дискуссий».

Наши собеседники на заводе ратовали за такое искусство, которое делало бы и жизнь и людей лучше, за героя, который воплощал бы в себе человека коммунистической формации.

«Заслуга наших писателей, художников в том, что они стремятся поддержать лучшие качества человека — его принципиальность, честность, глубину чувства, исходя при этом из незыблемых принципов нашей коммунистической нравственности»,— сказал на съезде товарищ Л. И. Брежнев.

Так самые глубокие, самые насущные духовные потребности советских людей находят подтверждение и опору в политике партии в области искусства, в ее требованиях к художественному творчеству.

Собираясь на свой III съезд, деятели советской кинематографии размышляют о том, как полнее, инициативнее, с максимальной творческой отдачей подойти к решению главнейших задач, поставленных перед киноискусством партией, народом. Как сделать еще более тесной и плодотворной связь нашего искусства с жизнью. На это ориентировали мастеров кино Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», приветствия Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева Московскому и Ташкентскому международным кинофестивалям, Всесоюзному кинофестивалю в Кишиневе, целый ряд важнейших партийных документов, посвященных проблемам советского искусства и определивших направление его развития на многие годы вперед.

Ощущать себя в едином строю со всем советским народом, волноваться его волнениями, заботиться его заботами, радоваться общей нашей радостью — нет высшего счастья для советского художника, который всей своей жизнью стремится внести как можно более весомый вклад в общепартийное, общенародное дело строительства коммунизма.

«ОБЪЕДИНЯЮЩЕЕ КИНО»

Так называлась статья польского критика Збигнева Питеры, напечатанная у нас в журнале несколько лет назад. Посвященная советскому киноискусству, анализирующая работы лучших советских мастеров экрана, она раскрывала процесс взаимообогащения национальных культур стран социалистического содружества, влияние советского киноискусства на мировой кинопроцесс.

Чувство кинематографического братства, общность задач и интересов помогают художникам стран социализма объединить поиск в ярком и талантливом отражении на экране актуальных жизненных проблем, в раскрытии образа нашего современника — строителя нового общества.

«Объединяющее кино» — эта формулировка вспоминается сегодня, в канун III Всесоюзного съезда советских кинематографистов, который подведет итоги прошлых лет, наметит планы на будущее. В этой связи мы публикуем подборку высказываний видных мастеров кино социалистических стран, которые оценивают роль советского искусства, его непреходящее влияние на творчество художников братских кинематографий.

Статьи кинематографистов НРБ, ВНР, ГДР, Кубы, МНР, ПНР, СРР, ЧССР, СФРЮ подготовлены специально для «Искусства кино» корреспондентами нашего журнала и ТАСС за рубежом.

Христо Христов (Болгария)

Радость совместного труда

Великий Октябрь положил конец рабству, веками державшему в нищете и невежестве народы России. И одним из выдающихся явлений, которым мы обязаны революции, стало зарождение социалистического кинематографа. Сегодня, когда миллионы людей разных стран с огромным вниманием и чувством глубокого удовлетворения знакомятся с материалами исторического XXV съезда советских коммунистов, еще раз с неоспоримой убедительностью продемонстрировавшего великую созидательную силу советского общества, мне хотелось бы подчеркнуть ту выдающуюся роль, которую киноискусство Страны Советов, вдохновленное идеями марксизма-ленинизма, сыграло в деле страстной и убедительной пропаганды коммунистического мировоззрения, в борьбе за мир и прогресс всего человечества. «Броненосец «Потемкин» положил начало развитию социалистического киноискусства как явления мировой культуры; это произведение, революционное по содержанию, новаторское по форме, уже 50 лет не сходит с экранов мира.

Вслед за триумфом «Броненосца «Потемкин» мировой экран вновь был взорван могучим искусством Страны Советов — фильмами Всеволода Пудовкина «Мать» и «Потомок Чингис-хана», революционным пафосом «Чапаева» братьев Васильевых, замечательными лентами Михаила Ромма и Сергея Юткевича о Владимире Ильиче Ленине, картинами Александра Довженко.

Болгарский народ впервые познакомился с советским киноискусством накануне второй мировой войны. Взволнованный его светлыми идеями, захваченный обаянием образов людей нового мира, увиденных на экране, болгарский зритель через ваш кинематограф познал жизнь советского народа, еще сильнее полюбил великую родину Ленина, родину Октября. В мрачные годы монархической реакции советские фильмы согревали душу болгарского народа, наполняя ее верой в светлый завтрашний день.

Начало социалистического киноискусства Болгарии было положено после сентября 1944 года. Его рождение и развитие было бы невозможным без братской помощи советских кинематографистов. Ваша страна оказывала молодому социалистическому кино щедрую материальную и организационную помощь. Мно-

гие болгарские художники получили образование в Советском Союзе, их учителями были прославленные советские мастера. Именно выпускники ВГИКа и стали пионерами нашего отечественного кино; их творчество и сегодня во многом определяет облик современного болгарского киноискусства. Благодаря советскому опыту и поддержке выдающихся советских художников, болгарские кинематографисты уверенно приступили к созданию нового социалистического кино Болгарии. Прямое участие в этом принимали такие известные кинорежиссеры, как Сергей Васильев, Лев Арнштам и другие. Они работали над первыми совместными постановками, осуществляли художественное руководство рядом болгарских фильмов, внедряли идеи советского революционного кино, которые для всех поколений болгарских кинематографистов остаются непревзойденным образцом, основой кинопоэтики, школой воспитания талантов.

Сразу же после разгрома фашизма и победы демократического строя в странах социалистического содружества советское кино — с его богатейшим теоретическим и практическим опытом — начинает действовать как могучий объединяющий фактор, способствующий зарождению нового национального кинематографа в государствах, вступивших на путь социализма, кинематографа, построенного на общих для всех нас идейных принципах, опирающегося на метод социалистического реализма. Одна из главных объединяющих тенденций в киноискусстве социалистических стран связана, на мой взгляд, с созданием на экране образа коммуниста — борца за торжество марксистско-ленинских идеалов, человека, решительно преодолевающего трудности, вдохновленного уверенностью в светлых исторических перспективах дела, которому он служит. Художники, ведущие творческий поиск на этом направлении, имели перед собой пример советского кино, пример классических фильмов, главные герои которых — коммунисты, революционеры, участники антифашистской борьбы. Именно эти произведения являются, на мой взгляд, основным богатством сокровищницы социалистического киноискусства; их влияние и поныне реально ощутимо в кинематографе братских стран. Пример тому — талантливые фильмы Анджея Вайды, Бинки Желязковой, Выло Радева, Димитра Мундрова, многих выдающихся режиссеров Чехословакии, ГДР, Югославии, Румынии, которые внесли собственный важный вклад в решение историко-революционной и антифашистской темы средствами кино; в их творчестве общие принципы социалистического искусства сочетаются с использованием национальных культурных традиций, с пристальным вниманием к неповторимым особенностям национального характера и явлениям отечественной истории.

Генеральная задача, стоящая сегодня перед социалистической кинематографией,— творческая разработка современной темы, всестороннее раскрытие образа человека нового мира, строителя социалистического и коммунистического общества. Вокруг этой задачи необходимо еще теснее сплачивать усилия художников братских стран. И на нынешнем этапе развития социалистического кинематографа исключительно важным является объединяющее влияние советского киноискусства. Ведь кинематографисты вашей страны играют авангардную роль в деле создания произведений, утверждающих принципы гуманизма и прогресса, способствующих торжеству коммунистических идеалов, участвующих в борьбе народов за свободу и независимость, за мир на планете. Все это — цели и принципы, единые для всего социалистического киноискусства.

...Я навсегда запомнил свою первую встречу с советским кино. Это было еще до войны. Советский Союз участвовал тогда в международной выставке в моем родном городе Пловдиве. На белой стене выставочного павильона, под открытым небом показывали фильмы из СССР, и пространство перед павильоном всегда бывало заполнено зрителями — еще задолго до начала сеанса. Люди собирались здесь, несмотря на попытки полицейских помешать им, и ждали, когда на импровизированном экране появятся кадры, рассказы-

вающие о жизни тогда малознакомой, но любимой нами страны. Ждали, чтобы услышать язык Ленина и Пушкина...

Много позднее, работая как театральный режиссер и постановщик в кино, я всегда ощущал на себе влияние прекрасной актерской школы и высокого режиссерского мастерства советских художников. Во время съемок фильма «Наковальня или молот», посвященного жизни и борьбе великого сына нашей родины Георгия Димитрова, я подробно знакомился с картинами, со статьями и воспоминаниями советских режиссеров и актеров, работавших над экранным воплощением бессмертного образа Ленина. Все это очень помогало мне в работе над картиной, в поисках постановочных решений, отвечавших высокой задаче — показать в кино историческую личность такого масштаба, как Георгий Димитров.

С благодарностью вспоминаю то время, когда я стажировался на «Мосфильме» в Третьем творческом объединении, которым руководил Михаил Ильич Ромм. Для меня, человека в кино нового (раньше я занимался театральной режиссурой), присутствие на художественных советах, где председательствовал Ромм, где выступали замечательные советские киномастера, было огромной школой. Как режиссер-практикант я был включен в съемочный коллектив фильма «Июльский дождь» — Марлен Хуциев дал мне первые практические уроки кинорежиссуры. Этот обаятельный человек, художник с тонким вкусом и оригинальным мышлением, укрепил во мне веру в собственные силы.

Впоследствии я продолжил свою практику у Андрея Михалкова-Кончаловского, режиссера яркой индивидуальности, острого чувства современности, умеющего пробудить энтузиазм товарищей по работе своими интересными замыслами.

С Хуциевым и Кончаловским мы дружим и сейчас. Сердечные отношения связывают нас и со Львом Александровичем Кулиджановым, прекрасным человеком, художником и общественным деятелем; его ценные советы не раз помогали мне и как режиссеру-постановщику и как председателю Союза болгарских кинематографистов. Не могу не упомянуть здесь и своего доброго друга, строгого, но справедливого критика и ученого Александра Караганова.

Убежден, что контакты между болгарскими и советскими кинематографистами, между деятелями кино братских социалистических стран получат в ближайшие годы дальнейшее развитие и углубление, принося нам радость совместного творческого труда.

София

Ференц Коша (Венгрия)

За искусство революционное, необходимое народу

Советское киноискусство, рожденное Великой Октябрьской социалистической революцией, впервые доказало великую силу кинематографа. Произошла революция внутри самого искусства, и, конечно же, она явилась результатом стремительного исторического развития, революционного преобразования всего общественного строя. Без этих общественных преобразований советский фильм не стал бы подлинно революционным, необходимым народу, строящему социализм. Можно с уверенностью сказать, что советское искусство создало произведения, достойные исторических задач страны.

В Венгрии пролетарская революция победила в 1919 году. С провозглашением Советской Республики венгерское киноискусство сразу же приступило к выполнению своих революционных задач. К сожалению, войска интервентов европейских капиталистических стран подавили Венгерскую республику, ограбили венгерский народ, и во главе этой

раздробленной кровоточащей страны поставили контрреволюционное правительство. В таких условиях были, естественно, закрыты все пути для развития прогрессивного киноискусства. Однако и в эти годы, в тяжелых условиях, многие честные художники пытались создавать прогрессивное искусство. Среди левых антифашистских режиссеров я хотел бы упомянуть в первую очередь Иштвана Сеча, который в своих фильмах сознательно использовал традиции и опыт советского революционного кино. После освобождения он написал книгу, в которой речь шла о великой миссии советского киноискусства, проложившего дорогу социалистическому кинематографу в других странах. «Мы все,— писал Сеча,— должны ориентироваться на шедевры выдающихся советских мастеров, таких режиссеров, как Эйзенштейн или Довженко».

У социалистического кинематографа общие цели и задачи, один фундамент — марксистско-ленинское мировоззрение.

Лучшие советские фильмы — это живые свидетели, ярко и убедительно повествующие о социальных преобразованиях, происходящих в советском обществе, о результатах его развития, о его проблемах, о людях, строящих новый мир.

Мне приходится часто встречаться на дискуссиях с деятелями кино и с рабочими, с представителями интеллигенции и с крестьянами — не только в Венгрии, но и в других социалистических странах, и на Западе. Если речь заходит о современном советском кино, то в первую очередь все называют имена Ромма, Чухрая, Тарковского, Климова, Шукшина, то есть имена кинорежиссеров, продолживших революционные традиции советского киноискусства. От фильмов, которые сходят тысячными тиражами с конвейера капиталистического кино, от фильмов, несущих мелкобуржуазные идеи, от криминальных и сексуальных лент мыслящие люди сегодня ничего не ждут, и на киноискусство Советского Союза и социалистических стран ложится особая ответственность. Нам следует и впредь стремиться к тому, чтобы создавать как можно больше фильмов, помогающих людям в познании исторических социальных процессов, картин, помогающих дальнейшему движению наших стран по социалистическому пути.

Ленин писал, что пролетариату нужна правда. Эта мысль дает нам идейную и моральную силу, которая объединяет киноискусство социалистических стран.

Как режиссер я многому научился у советского революционного искусства, эти знания я старался использовать в четырех созданных мною до сих пор фильмах. Дело критиков сказать, насколько это мне удалось. Я всегда испытываю чувство радости, когда в моих картинах находят черты, близкие творчеству режиссеров, которых я бесконечно люблю и уважаю. В студенческие годы я старался основательно познакомиться с искусством Эйзенштейна и Довженко, понять секреты их человеческого и художнического таланта.

У меня много друзей среди современных советских режиссеров. Я хотел бы в первую очередь упомянуть Чухрая, потому что его я считаю не только другом, но и учителем. Он оказал мне неизмеримую помощь при создании моего первого фильма, в течение нескольких месяцев неутомимо работал со мной над сценарием, а позже и над монтажом. В то время Григорий Наумович, завершив «Балладу о солдате», стал всемирно известным режиссером.

Однако он не жалел времени и сил, бескорыстно помогал мне, вчерашнему студенту, делающему первые шаги в искусстве. Эта моя картина —«Десять тысяч дней» — в 1967 году в Канне получила Большой приз за режиссерскую работу. С тех пор этот фильм обошел весь мир, он демонстрировался на экранах более чем сорока стран, и я бесконечно благодарен большому советскому художнику за дружескую помощь, за тот неоценимый вклад, который внес он в успех моего фильма.

Среди последних советских картин на меня огромное впечатление произвела «Калина красная». Об этой последней работе Шук-

шина я написал большую статью, сейчас собираюсь рассказать венгерским зрителям о другом советском режиссере, о моем друге Элеме Климове. Творческие связи и сотрудничество кинематографистов Венгрии и СССР — яркая демонстрация дружбы наших народов, общности наших интересов.

В прошлом году в Советском Союзе в рамках Недели кино, посвященной 30-летию освобождения Венгрии, были показаны и два моих фильма. Я провел незабываемые дни в Москве, Киеве, Одессе. Пользуясь случаем, я хотел бы поблагодарить моих советских друзей за гостеприимство, за доброту и сердечность. Не знаю, представится ли мне еще счастливая возможность работать вместе с ними над фильмом, но я уверен, что мы непременно встретимся.

Будапешт

Гюнтер Райш (ГДР)

Задачи особой важности

Успехи и значимость киноискусства измеряются глубиной его положительного влияния на современника. На всех исторических этапах строительства социализма в вашей стране и в те годы, когда советские люди были вынуждены с оружием в руках отстаивать независимость своего государства, кинематограф Советского Союза неизменно привлекал внимание людей всего мира как искусство, основанное на новых, революционных принципах. Передовое художественное творчество, этика и высшие задачи такого творчества оказывают непреходящее воздействие — через расстояния и годы — на представителей культуры разных стран. В полной мере это относится к лучшим произведениям советского кино.

Можно утверждать, что без самоотверженной помощи советских товарищей — представителей советской военной администрации и киноработников — было бы немыслимо 30 лет назад создание студии ДЕФА и становление кинематографа Германской Демократической Республики. Немецкие кинематографисты находились тогда под сильным впечатлением от первой волнующей встречи с выдающимися произведениями советского кино, и это повлияло на их мировоззрение, на их собственную работу. Благодаря знакомству с фильмами, созданными в СССР, наши деятели кино нашли верный путь к отображению тем антифашистской и демократической борьбы на экране. Пример тому — творчество наших выдающихся режиссеров: Вольфганга Штаудте, Эриха Энгеля, Герхарда Лампрехта и других.

Первые картины, в которых борьба немецкого рабочего класса нашла отражение с позиций марксизма-ленинизма, были созданы Куртом Метцигом и Златаном Дудовым, и в основе их работы лежит знание опыта советских друзей, опыта идейного и эстетического освоения аналогичного жизненного материала вашим кинематографом. Ряд немецких режиссеров, ныне активно работающих в кино ГДР, закончили ВГИК; они с гордостью называют своими учителями крупных мастеров советского киноискусства. Например, я не могу представить себе творчество Конрада Вольфа вне тех прочных внутренних связей, которые сближают кинематограф двух наших стран; это искусство, рожденное дружбой.

Важно, чтобы произведение киноискусства оставляло в душах и сознании людей глубокий след на долгие годы, чтобы экран говорил о надеждах, чувствах, которые владеют современником, давал ему импульсы для самостоятельных раздумий о проблемах действительности, помогал уяснить смысл тех задач, которые стоят сегодня перед нашим обществом, или — воскрешал историю в ее реальной сути. В этой связи следует, на мой взгляд, назвать такие советские фильмы, как «Освобождение», «Ленин в Польше»,

«Гори, гори, моя звезда». Наше телевидение регулярно устраивает повторные показы важнейших фильмов советского кинематографа, а каждый четверг наши зрители имеют возможность познакомиться с новыми для них лентами из СССР.

Союз работников кино и телевидения ГДР считает своим высоким долгом вести широкую пропаганду советского киноискусства в нашей стране. Нам очень помогают в этой работе дружеские связи и контакты с Союзом кинематографистов СССР, с деятелями советского кино, наше многолетнее сотрудничество. Одной из важнейших традиционных форм такого сотрудничества является ежегодное проведение совместных заседаний правлений киносоюзов ГДР и СССР, в рамках которых проходят общественные просмотры и обсуждения фильмов двух наших стран. С целью более полного ознакомления зрителей ГДР с творчеством советских кинематографистов наш киносоюз каждый год организует показ новейших фильмов из СССР, не дублированных на немецкий язык, которые собирают полные аншлаги в крупных кинотеатрах в различных частях страны. Пропаганде советского кино помогают также и традиционные Недели кино- и телефильмов из СССР (в дублированном варианте), которые принадлежат к числу наиболее эффективных мероприятий нашей культурно-массовой политики. В этой работе нам помогают делегации советских киноработников, которые присутствуют на просмотрах своих лент и проводят творческие встречи со зрителями. Картины из Советского Союза и других братских стран демонстрируются и в рамках Недель социалистического кино, Летних дней кино в ГДР, проводимых в промышленных центрах нашей республики. И каждый успех советского, социалистического киноискусства мы считаем своим собственным успехом.

Мне хочется особо отметить ясную, критическую, конструктивную позицию многих советских фильмов, ведущих прямую дискуссию со зрителем. Такие картины, как, например, «Доживем до понедельника» или «Премия»,— это подлинные образцы современного социалистического киноискусства. К сожалению, за последнее время у нас не появлялось фильмов, которые с той же глубиной раскрывали бы проблемы нашего общественного развития, с какой это сделано в лучших советских кинопроизведениях на современную тему. Одна из важнейших задач кино ГДР и заключается в создании таких картин. Мы стремимся к тому, чтобы изображать нашу жизнь, нашу повседневность в произведениях такой действенной силы, какая присуща вашим выдающимся фильмам, отразившим различные исторические этапы развития советского общества.

Социалистическая кинематография должна вести активный диалог с современником, опираясь на материал самой действительности. Для достижения этой цели, общей для кинематографий братских стран, необходимо использовать опыт советского киноискусства; мастера советского кино, вместе со всеми мастерами культуры добились за последние годы значительных успехов в отображении важнейших процессов, совершающихся в обществе развитого социализма. И не случайно XXV съезд КПСС особо отметил дальнейшую активизацию деятельности творческой интеллигенции, весомость ее вклада в общенародное дело коммунистического строительства. Это радует и нас, кинематографистов ГДР. Ведь наиболее значительные советские фильмы обладают силой вдохновляющего примера для социалистического искусства в целом.

Правда человеческого характера — это, на мой взгляд, наиболее принципиальное качество лучших советских кинопроизведений последнего времени. В таких произведениях образ рабочего класса раскрывается через образ индивидуума — во всех его социальных связях и неповторимом своеобразии. Тем самым ваше кино продолжает традиции великих творений русской реалистической классики. Даже изображая героя, в определенном смысле противопоставившего себя обществу, как это сделал Василий Шукшин в «Калине красной», советский кинематограф главное внимание уделяет диалектике общественных свя-

зей. Подобный подход открывает перед художником широкие творческие нерспективы.

Развитие своих мировоззренческих и эстетических представлений я всегда связываю с опытом и впечатлениями, которые еще на раннем этапе своей творческой биографии почерпнул из фильмов Михаила Ромма, Фридриха Эрмлера, Сергея Юткевича и других выдающихся советских мастеров. Мой путь к Ленину тоже начался со знакомства с произведениями советской киноленинианы.

За тридцать, без малого, лет работы в кинематографе ГДР мне часто доводилось встречаться с деятелями кино вашей страны. На мое творчество повлияло личное общение с Ильей Траубергом и Василием Пронпным, а также — совместная работа с Евгением Габриловичем, дружба с актерами Михаилом Ульяновым и Регимантасом Адомайтисом, теплые товарищеские отношения со многими работниками «Мосфильма», в том числе,— с Валерием Владимировым и Александром Ашкенази. Интересные встречи, творческое общение, запоминающиеся дискуссии, разнообразные дружеские контакты с советскими кинематографистами — все это я рассматриваю как ценную часть моего жизненного и художнического опыта.

●

Зрелость творческой личности при социализме характеризуется зрелостью и многообразием ее связей с обществом, причем сегодня особую важность приобретают те связи, которые определяются интернационалистским характером социалистического мировоззрения. Только настоящий интернационалист может добиться успеха в художественном отображении действенной силы пролетарского интернационализма, крепнущих уз дружбы между народами социалистических стран. Думается, что общность наших целей и идеалов требует совместной работы над произведениями киноискусства, посвященными коренным проблемам современности. При этом каждая национальная кинематография получает возможность взаимообогащения — за счет освоения неповторимых форм и традиций, свойственных другой кинематографии.

Перед советским киноискусством стоит особой важности задача — воплотить на экране в ярких человеческих образах великий процесс движения страны по пути к коммунизму. Исторический опыт, к которому обращаются при этом ваши художники, уникален, он существует только в Советском Союзе. Но подобно тому, как фильмы, рассказавшие миру о революции, о гражданской войне, о первых десятилетиях строительства социализма, о подвиге советского народа, защитившего свою Родину от внешнего врага, представляют огромный интерес для миллионов людей разных стран, имеющих меньший опыт социальной борьбы, так и новые советские кинопроизведения, отражающие современный этап коммунистического созидания, являются для них вдохновляющим примером. В особенности — для народов братских стран социалистического содружества. История советского многонационального кинематографа показывает, насколько плодотворным является процесс сближения и взаимообогащения различных национальных культур в условиях социализма; она представляется мне замечательным образцом, на который следует равняться социалистическим кинематографиям, объединяя свои творческие усилия во имя общих целей.

Берлин

Сантьяго Альварес (Куба)

Кинематограф, рожденный Октябрем

Опыт советского революционного киноискусства трудно переоценить. Достаточно сказать, что именно первое в мире государство рабочих и крестьян сделало кино самым важным и самым массовым, подлинно народным искусством, а советские

кинематографисты сумели решить сложную и благородную задачу — им удалось превратить повседневную реальную жизнь в главную тему экрана, а «простого» жителя страны, труженика, строителя нового общества сделать властителем дум миллионов зрителей, достойным примером для подражания— подлинным героем социалистического кинематографа.

Победное шествие «Броненосца «Потемкин» по экранам мира, включая и экраны дореволюционной Кубы, где шедевр Эйзенштейна был показан — несмотря на запрет репрессивных органов,— открыло силу кино, «кино Октября», как мощного орудия диалектического осмысления современности и истории. Этот фильм вызвал у трудящихся многих стран чувство глубокой солидарности с советским народом и его революцией. Не случайно еще и сегодня этот немой фильм пугает «горилл» в ряде стран Латинской Америки, и до исторических апрельских событий в Португалии был запрещен там фашистской цензурой.

Наряду с этой незабываемой лентой в ряду самых боевых, сражающихся лент мирового кино можно назвать и другие фильмы Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, многих классиков советского киноискусства.

Если бы меня спросили, какой фильм я считаю лучшим фильмом всех времен, я бы, не задумываясь, ответил, что это «Иван Грозный» Сергея Эйзенштейна.

Главной движущей силой революционного кино всегда было, есть и будет стремление к правде; реализм, достоверность — определяющие черты кинематографа нового социалистического общества. Не случайно после победы революции в нашей стране под влиянием советского кинематографа наибольшее развитие получили документальные фильмы — эффективное, гибкое и оперативное средство отображения великого революционного процесса. Подобно тому, как первые советские «агитфильмы» и хроника служили революции мощным оружием идеологии и культуры, кубинские документальные фильмы, запечатлевшие борьбу народа — сначала против внутренней и внешней контрреволюции, а затем против социальной, экономической и культурной отсталости, за укрепление и развитие первого в западном полушарии социалистического государства,— служат эффективным средством агитации и пропаганды нашего мировоззрения, нашего образа жизни. Все это свидетельствует о том, что если в революционном процессе художники находятся среди рабочих масс, растворяются в них, борются вместе с ними, то неизбежным результатом их творчества будет «кино Октября»: таким является кубинское кино истекших семнадцати лет.

Поэтому никого не должен удивлять тот факт, что в кинопроизведениях художников социалистических стран есть множество точек соприкосновения. Ведь в наших странах кино — это прежде всего оружие идеологической, политической и культурной борьбы, у нас общие цели и задачи. Много сходных проблем, похожих конфликтов решают сегодня в жизни, а следовательно, и на экране наши герои.

«Первый учитель» Андрея Михалкова-Кончаловского глубоко волнует кубинского зрителя еще и потому, что на экране словно бы воскрешаются картины не столь далекой борьбы с неграмотностью на острове Свободы. Настоящее искусство интернационально, его основа — глубокое гуманистическое содержание, верность правде жизни. Критерием в оценке произведения должно служить то новое, что вносит оно в строительство нового общества.

Такие кинематографисты, как Ромм и Кармен, Чухрай и Храбровицкий, представители молодого поколения деятелей кино всех советских республик, а также лучшие представители киноискусства других социалистических стран своим талантливым творчеством дают достойный отпор совсем иному кино — продукту упадочнического буржуазного общества, где царят торгашество и аморализм.

Подлинно прогрессивное киноискусство, конечно же, не способно развиваться в изо-

ляции от благотворного влияния советского кинематографа. Опыт советского кино, опыт богатый, неисчерпаемый, занимает видное место в творчестве большинства кубинских кинематографистов. Между кубинскими и советскими кинематографистами сложились прочные плодотворные связи, сотрудничество между нами постоянно развивается. В лучших кинотеатрах Гаваны и Москвы демонстрируются новые фильмы обеих стран, регулярно происходит обмен делегациями, осуществляются совместные постановки художественных фильмов. Широко известны, в частности, в наших странах ленты «Я — Куба», «Всадник без головы»— конкретные плоды сотрудничества кинематографистов Кубы и Советского Союза.

Лично у меня сложились тесные контакты с Романом Карменом, замечательным советским документалистом; мы постоянно обмениваемся архивными материалами, столь необходимыми нам в нашей работе...

Кинематограф Страны Советов всегда отличали актуальность проблематики, глубокий гуманизм, правдивость, народность, оптимизм, вера в силы человека. Современные деятели кино вашей страны являются достойными продолжателями этих, на мой взгляд, самых ценных качеств советского кинематографа, последователями традиций, созданных классиками киноискусства родины великого Ленина, справедливо считавшего кино важнейшим из искусств.

Гавана

Равжагийн Доржпалам (Монголия)

Искусство, зовущее к созиданию

Советский народ, ведомый своим испытанным боевым авангардом—ленинской партией, впервые в истории человечества совершил социалистическую революцию и открыл новую эру — эру социализма. В гигантской борьбе, начатой Великим Октябрем, огромна, поистине неоценима роль киноискусства Страны Советов. Именно с о в е т с к о е кино впервые показало миру человека, освобожденного от эксплуатации и гнета, борца и созидателя, который живет и творит не только ради себя, но и ради своего народа, своей страны, во имя прогресса человечества. Вклад Советского Союза и стран социалистического содружества в дело общественного прогресса и сохранения мира на земле все более заметно проявляет себя на международной арене. Об этом ярко и убедительно сказал в Докладе на XXV съезде Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ Л. И. Брежнев. Возрастающий авторитет Страны Советов вызывает чувство гордости у монгольского народа. Успехи наших друзей — наши общие успехи.

Советские фильмы демонстрируются в Монголии очень широко, и интерес к ним растет год от года. Мы с глубоким удовлетворением отмечаем, что на таких картинах, как «Мать», «Депутат Балтики», «Чапаев», «Член правительства», и многих других воспиталось не одно поколение нашего общества, особенно наша молодежь.

Рождение и становление монгольского киноискусства происходило при самом активном непосредственном участии советских кинематографистов. Ваша страна всегда оказывала нам действенную и всестороннюю помощь, и в области искусства, как и в других областях, наше сотрудничество имеет давнюю историю и добрые традиции и эффективные результаты.

В 1936 году был создан первый совместный фильм «Сын Монголии», поставленный режиссером И. Траубергом по сценарию Б. Лапина, Л. Славина, З. Хацревина. Все главные роли в нем играли монгольские артисты. В съемках участвовали и наши операторы. Этот первый плодотворный опыт творческого содружества искусства двух социалистических стран оказал большое влияние на становление национального кинемато-

графа, на развитие молодого монгольского театра.

В фильме дебютировали многие актеры, позже ставшие крупными мастерами сцены и экрана.

В рецензии на этот фильм выдающийся деятель советского кино и театра Адриан Пиотровский писал: «История кинематографии, более того, история искусства не знает подобных примеров. То, что искусство более передовой страны культурно обращается к жизни и быту народа, более отсталого, не затем, чтобы найти «острый материал» в экзотическом примитиве, и не затем, чтобы художественными средствами внушать «отсталому племени» убогие понятия о превосходстве «белого человека», а чтобы показать дружественному народу образы его героев, чтобы укрепить его государственное самосознание,— подобной художественной дружбы не было в искусстве прошлого. Ее зачинщик — социалистическая кинематография СССР...»

Точнее и ярче не скажешь! Эти слова, отражающие существо и значение советского киноискусства для развития национального самосознания трудящихся нашей страны, можно отнести и к другому советско-монгольскому фильму —«Его зовут Сухэ-Батор», созданному крупнейшими мастерами кино А. Зархи и И. Хейфицем. Фильм «Его зовут Сухэ-Батор» и по сей день остается для нас классическим образцом революционного кинематографа.

Совместная постановка фильмов как одна из важных форм творческого сотрудничества с каждым годом расширяется и углубляется. В этом году будет начата работа еще над одним совместным фильмом, условно названным «Через Гоби и Хинган». Он расскажет о нерушимом боевом содружестве СССР и Монголии, об освободительной миссии двух наших стран на Дальнем Востоке в период завершающего этапа второй мировой войны.

Я уверен, что все социалистические кинематографии постоянно испытывают на себе благотворное влияние великого советского искусства, в этом — объединяющая роль советского кино. Высокий гуманизм, глубокое проникновение в неисчерпаемое духовное богатство человека-созидателя — характерные черты современного советского киноискусства, идущего в авангарде прогрессивного мирового кино. Искусство Страны Советов имеет огромную притягательную силу. Его достижения, его идеалы очень дороги нам, близки и любимы нами, ибо у социалистического искусства общие цели и задачи. Мы постоянно учимся на опыте советского киноискусства. Созидание, тем более —строительство ранее неизвестного истории нового общества — это всегда борьба. Борьба с отсталостью, косностью, пережитками, оставленными в сознании людей эксплуататорским строем. Капитализм и его орудие — буржуазная идеология — делают все, чтобы продлить свое существование. Все более ухищренными, утонченными, завуалированными становятся методы буржуазной пропаганды и буржуазного искусства. В этих условиях нам, деятелям социалистической культуры, как никогда, необходимо монолитное единство, тесная сплоченность. Средствами кино беспощадно разоблачать классовых противников и их приспешников, неустанно бороться за человека с большой буквы, человека духовно богатого,— вот наша важнейшая задача. На этом пути замечательным примером для нас служит наступательное, боевое, принципиальное киноискусство Советского Союза.

В моей творческой биографии советские кинематографисты сыграли особую роль, по существу, определив мой путь в искусстве. Мои киноуниверситеты — это ВГИК, а первым моим учителем был замечательный мастер Михаил Чиаурели. Прекрасный знаток мировой классики — литературы, кино, театра,—вдумчивый педагог, он заражал нас безграничной влюбленностью в свое дело, бескомпромиссной требовательностью к себе и к нам, своим ученикам. Мне навсегда запомнился его девиз: снимать фильм так, как свой первый и последний фильм, ибо упущенное сегодня завтра не наверстаешь.

Я благодарен судьбе за то, что мне выпала радость стажироваться в Москве, видеть, как работают выдающиеся советские режиссеры, общаться, дружить с талантливыми советскими мастерами, учиться у таких художников, как Птушко, Луков, Столпер, Бондарчук, Чухрай, Ростоцкий.

Постоянные деловые контакты с советскими деятелями кино являются неотъемлемой частью моей творческой биографии и биографии моих коллег. Абсолютное большинство монгольских режиссеров, операторов, киноинженеров — это воспитанники ВГИКа. Некоторые мои фильмы были удостоены премий на Международных кинофестивалях в Москве, Карловых Варах, Дели. И я всегда помню, что обязан своими скромными успехами советским учителям и старшим коллегам. Да и все мои товарищи — монгольские кинематографисты справедливо считают, что в том, что мы сделали в искусстве, огромная заслуга принадлежит нашим друзьям — замечательным советским мастерам.

Сейчас я приступил к работе над новым художественным фильмом о молодом рабочем классе Монголии. По существу, это будет первая художественная картина о ведущем отряде нашего социалистического общества. Ответственность большая, хочется создать произведение, достойное моих современников. Есть у меня еще одна заветная мечта — вместе с коллегами из СССР поставить фильм о советском человеке, о братстве наших народов. Прототип моего будущего героя — замечательный советский врач Л. С. Соболева, самоотверженно работавшая в Монголии в 40-е годы.

Могучее воздействие кино на умы и сердца людей общеизвестно. Задачи, стоящие перед самым массовым искусством, значительно возрастают в социалистическом обществе. Советский кинематограф интересен прежде всего тем, что он активно участвует в формировании человека новой формации — патриота, интернационалиста, созидателя, борца, личные интересы которого органически сливаются с интересами партии, народа, общества.

Высокий гуманизм, революционный дух, оптимизм, смелая постановка актуальных проблем современности, постоянный творческий поиск представляются мне важнейшими качествами советского киноискусства. Кинематограф Страны Советов — это искусство полнокровных жизненных характеров, глубоких мыслей, больших чувств, актуальных важных проблем.

Примечательная особенность многонационального советского киноискусства в последнее время, на мой взгляд, заключается в небывалом ранее развитии кинематографа в национальных республиках. Сегодня наряду с фильмами ведущих московских и ленинградских студий самых высоких премий на международных конкурсах удостаиваются работы кинематографистов Киргизии, Литвы, Грузии и других союзных республик. В подлинном расцвете национальной культуры всех народов, населяющих Советский Союз, я вижу великие преимущества социалистического строя, жизненность мудрой ленинской национальной политики, последовательно осуществляемой Коммунистической партией в области культурного строительства.

Улан-Батор

Ежи Кавалерович (Польша)

Пример советского кино

Когда я думаю о советском киноискусстве — в связи с его ролью в становлении и развитии социалистической кинематографии, в связи с тем благотворным влиянием, которое оно оказало на мастеров экранного искусства в странах Восточной Европы и, в частности, в Польше,— то всегда мысленно разделяю историю этого вопроса на два периода. Пер-

вый охватывает 30-е годы, предвоенное время, когда фильмы советского революционного кино буквально перевернули представления многих из нас о кинематографе, заставили изменить свое мнение тех, кто тогда еще не был уверен в способности кино быть настоящим искусством. Тем более — искусством, несущим людям идеи прогресса и социальной борьбы в наиболее наглядных, художественно впечатляющих формах. Кинематограф Страны Советов оказывал революционизирующее воздействие на мировой кинопроцесс как искусство первого в мире социалистического государства. И здесь в первую очередь необходимо вспомнить имена Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Александра Довженко, братьев Васильевых, Григория Козинцева и Леонида Трауберга, Михаила Ромма, Сергея Юткевича, Марка Донского, чье творчество во многом изменило пути развития мирового киноискусства. Это был настоящий взрыв, способствовавший рождению прогрессивного кино как художественного творчества, выражавшего идеи гуманизма и социальной справедливости, убеждавшего в необходимости революционной перестройки мира на основе марксистско-ленинского учения.

После второй мировой войны советское искусство выполнило огромной важности задачу, помогая создавать новое кино молодых социалистических государств. Картины из Советского Союза играли в освобожденной Европе роль посланников социализма, и необходимо подчеркнуть, что именно кино первым широко познакомило наши народы с жизнью в СССР, с историей и культурой вашей страны. Когда в кинотеатрах Польши в 1945 году начали демонстрировать советские фильмы, их стремились увидеть в с е, потому что они представляли искусство народа, сыгравшего решающую роль в разгроме гитлеровского фашизма, народа, уже тридцать лет идущего по пути социализма, на который мы тогда только вступили.

В строительстве новой польской кинематографии активно участвовали наши деятели кино, находившиеся во время войны в Советском Союзе: Станислав Воль, Ежи Боссак, Людвик Перский, Ольгерд Самусевич, кинематографисты, входившие в состав киногруппы дивизии имени Костюшки —«Чолувка», запечатлевшие в своих боевых репортажах эпизоды героической борьбы, которую поляки, бойцы дивизии, вели плечом к плечу с советскими воинами. У истоков братской дружбы, которая связывает сегодня польских и советских мастеров кино, стояли братья по оружию, и мы об этом никогда не забудем.

В довоенной Польше не было развитой кинематографической базы. Достаточно сказать, что в стране работало всего 800 киноустановок. Однако и те немногие средства кинопроизводства, которыми польское кино располагало до войны, были почти полностью уничтожены в период фашистской оккупации. В сорок пятом пришлось начинать, что называется, «с нуля», и помощь, оказанная в это время советской кинопромышленностью, поставлявшей нам съемочное оборудование и материалы, необходимые для производства фильмов, была поистине неоценимой. Но еще важнее, что кинематографисты вашей страны помогали нам заложить основы будущего социалистического киноискусства Польши —на тех же идейных принципах, которые в свое время легли в фундамент киноискусства, рождавшегося в России после Октябрьской революции. Многие первые картины, созданные в Польше после освобождения от фашизма, несут на себе признаки влияния советской кинематографической школы, стиля отдельных мастеров вашего кино, я бы даже сказал, отдельных выдающихся фильмов. Скажу о себе, о своем опыте. Когда я снимал «Целлюлозу», то, думая о будущей картине, часто возвращался мыслями к «Юности Максима». Трилогию Григория Козинцева и Леонида Трауберга я посмотрел, будучи уже взрослым человеком. Но зрелым кинематографистом я тогда еще не был. Воздействие этого произведения сказалось не только в каких-то конкретных постановочных решениях «Целлюлозы», но и повлияло на мое понимание общих законов и задач кинематографического творче-

Фильмы — лауреаты Ленинской премии и Государственной премии СССР, 1971—1975

Ленинская премия, 1972

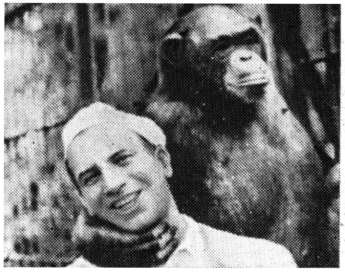
«Освобождение»

Государственная премия СССР, 1971

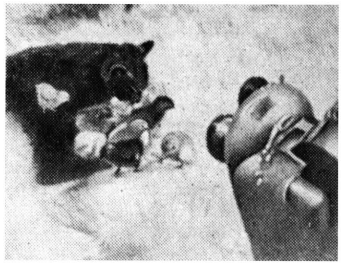
«Обвиняются в убийстве»

«У озера»

Государственная премия СССР, 1972



«Язык животных»



«Думают ли животные?»

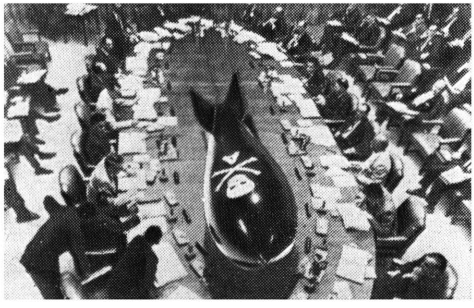
Государственная премия СССР, 1973

«Невестка»

«Зима и весна сорок пятого»

Государственная премия СССР, 1974

«Чудак из 5-го «Б»



«Склероз совести»

«Ночь над Китаем»

«Тревожная хроника»

Государственная премия СССР, 1975

«А зори здесь тихие . . .»

«Пылающий континент»

«Чили. Время борьбы, время тревог»

«Камарадос. Товарищи»

ства, в определенном смысле помогло формированию моей творческой биографии. Разумеется, это пример не единственный. Еще до войны мне довелось увидеть и «Стачку» Сергея Эйзенштейна, и «Мать» Всеволода Пудовкина, и несколько других выдающихся картин советских мастеров. Тогда их просмотры организовывались для очень узкой аудитории, в маленьких клубах, почти подпольно.

После войны я посмотрел эти фильмы еще раз — уже совсем другими глазами. И не я один. Знакомство польских кинематографистов, особенно — молодежи, с самыми значительными произведениями советской киноклассики, с некоторыми интересными фильмами послевоенного периода, ставшее теперь регулярным, имело решающее значение для судеб польского кино, для усвоения им идей социалистической культуры, принципов социалистического реализма.

В ваших фильмах мы видели героев, которые несли в себе лучшие качества, воспитанные в человеке новым строем. Мы проникались любовью к этим людям. Помню, каким успехом пользовалась в Польше комедия Григория Александрова «Веселые ребята»; в этой картине мы видели черты подлинно демократического искусства, которых не было в старом польском кино, носившем по преимуществу коммерческий характер, ориентированном на вкусы буржуазной публики.

Создавая новую польскую кинематографию, мы видели перед собой пример советского кино и находили в нем такие качества, как народность, гражданственность, верность гуманистическим традициям.

Однако помощь советского кинематографа не ограничивалась этой, самой важной — идейно-эстетической, духовной областью. Ваша страна помогала нам и в более конкретных формах, в частности, кадрами опытных специалистов. Будучи ассистентом на «Последнем этапе» у Ванды Якубовской, я познакомился с Борисом Монастырским, который работал на этой картине оператором.

Немало сделали и советские документалисты для развития польского документального кино. Таким образом, можно сказать, что наша сегодняшняя кинематография построена и в духе кинематографии советской и при ее конкретной действенной помощи.

Сегодня мы сохраняем эти традиции и продолжаем развивать широкое взаимодействие с советским кино по линии государственных организаций, творческих союзов и сотрудничества студий. Например, мы регулярно осуществляем совместные постановки, и картины, над которыми мы работаем сообща, как правило, пользуются успехом и у польского и у советского зрителя. Один из последних примеров — советско-польский фильм «Помни имя свое» режиссера Сергея Колосова, в создании которого участвовали многие польские киноработники.

Одним из неизменно присущих советскому кино качеств является, на мой взгляд, то, что это искусство, непосредственно обращающееся к самому широкому зрителю — в своей стране и за ее рубежами,— поднимающее проблемы, которые волнуют многих людей, искусство, которое понимает народные нужды, чаяния, заботы простого человека, искусство, существующее и развивающееся в координатах главных идей и явлений нашего времени. С трибуны высшего форума советских коммунистов говорилось как раз об этих важнейших чертах советского искусства, откликающегося на то основное, существенное, чем живет страна, что стало частью личной судьбы советского человека. На меня большое впечатление произвело то, насколько верным и глубоким является партийное понимание природы и задач художественного творчества, нашедшее свое отражение в материалах XXV съезда Коммунистической партии Советского Союза, проявляющей постоянную заботу о развитии культуры в стране.

В современных условиях, когда в мире уменьшилась напряженность, когда подъем демократического и национально-освобо-

дительного движений во многих странах столь высок, когда обострилась борьба передовой идеологии социализма с реакционной буржуазной идеологией,— роль прогрессивного киноискусства возрастает многократно.

Социалистические кинематографии могут многое сделать для упрочения мира на земле, для развития отношений добрососедства и сотрудничества между всеми народами, для поддержки сил, преграждающих путь реакции, неофашизму, расизму. Для кинематографа практически не существует языкового барьера, он легко пересекает географические границы, и фильм, где бы он ни был сделан, может дойти до зрителя почти в любом уголке земли. Важно, однако, не упускать из виду, что кино — искусство эмоциональное, что с его помощью можно обращаться и к умам и к сердцам миллионов людей, показывать им живые черты нашего образа жизни, нести свет великих идей социализма.

И в этом — одна из главных задач кинематографа стран социалистического содружества, который ныне существует как значительное явление мирового киноискусства, объединяя художников-единомышленников, воодушевленных стремлением к общим целям. В отличие от буржуазного кино, которое зачастую намеренно искажает картину действительности, внушает человеку иллюзорные, а порой — и реакционные представления о настоящем и будущем человечества, социалистический кинематограф, верный жизненной правде, проникнутый идеями гуманизма, располагает огромными возможностями завоевать на нашу сторону многих людей, живущих в условиях капитализма.

Деятели кино социалистических стран сильны единством наших братских народов, и все вместе, осознавая грандиозный масштаб стоящих перед нами задач, мы стремимся к тому, чтобы решать их на уровне запросов времени.

Варшава

Ион Попеску-Гопо (Румыния)

Общность наших целей

Среди великих достижений нашего столетия кинематограф, будучи одним из самых молодых искусств, внес, пожалуй, наибольший вклад в дело служения высоким идеалам современности.

Что же касается советской кинематографии, то она всегда черпала силы из богатых источников сокровищницы великой русской культуры и литературы, которая всегда тяготела к реализму, к глубокой социальной проблематике, к утверждению гуманистических принципов. Лучшее из написанного Толстым и Достоевским, Горьким и Чеховым, Гоголем и Тургеневым было взято на вооружение киноискусством Страны Советов.

Перестав быть средством извлечения прибылей, доходным товаром, кино в условиях социализма стало подлинно демократическим искусством, отражающим чувства, мысли и стремления миллионов.

Кинематограф социалистической Румынии может гордиться фильмами, которые воспроизводят социальную и политическую действительность нашей страны, фильмами, которые вдохновляются великими усилиями партии и трудящихся масс на нашем пути к вершинам духовного и материального благосостояния народа. Наши лучшие ленты нацелены на пропаганду благородных идеалов социалистического общества, на воспитание нового человека.

Советское кино я очень люблю и горжусь тем, что знаком со многими советскими кинематографистами. Я был дружен с выдающимся вашим режиссером, замечательным мастером детского кино Александром Птушко. Мне, мультипликатору, особенно интересны его творческие поиски. Я бы мог перечислить

здесь имена многих других мастеров советской кинематографии — моих друзей, которых я часто встречаю в Москве или на международных семинарах, фестивалях и симпозиумах. И всегда мы ведем интереснейшие, содержательные дружеские дискуссии — профессиональные, творческие.

В 1950 году я получил задание создать первую в Румынии студию мультипликационных фильмов. Вскоре на экраны вышли первые ее ленты. Мы ставили три фильма ежегодно и одновременно готовили кадры для этого нового вида искусства. В 1954 году в Москве я проходил шестимесячную практику на студии «Союзмультфильм». Здесь я познакомился со многими замечательными людьми, прекрасными художниками, которые окружили меня любовью, показывая все, что необходимо мне было для моего профессионального роста. В Москве есть большой мастер Иван Иванов-Вано; мне очень нравится то, что создали и создают в мультипликации Алексей Степанцев, Федор Хитрук, ваша талантливая молодежь.

Я вернулся домой в Румынию в 1957 году, обогащенный опытом моих советских коллег, зараженный их творческим вдохновением. Мой фильм «Короткая история» завоевал тогда Большой приз в Каннах, и я считаю себя очень многим обязанным друзьям из Советского Союза.

Современное советское кино следует традициям шедевров, созданных его великими основателями — Сергеем Эйзенштейном, Всеволодом Пудовкиным, Александром Довженко. Сегодня можно отчетливо заметить возвращение к ряду тем и мотивов, присущих раннему этапу кинематографа Страны Советов, предпочтение многими режиссерами поэтического стиля, приверженность к монументализму. Вновь можно найти такие жанры, как гротеск, сатира, интимная лирика, которые вписываются советскими киноработниками в ритм современной жизни.

Фильм, по своему существу,— это искусство, не знающее границ. Может быть, отсюда и возникает взаимное проникновение опыта национальных школ кинематографии. Кино безусловно выигрывает от встреч между румынскими и советскими кинематографистами, от дружеских контактов деятелей кино социалистических стран. Надеюсь, что они будут развиваться и впредь.

Бухарест

Отакар Вавра (Чехословакия)

Ваш опыт неоценим

Я весьма высоко оцениваю опыт, роль и значение советского киноискусства, ибо оно с самых первых дней оказывало и продолжает оказывать революционизирующее, преобразующее влияние на весь мировой кинематограф. Оно впервые показало, каким должно быть подлинное реалистическое, народное искусство — кино для миллионов людей. Именно советское киноискусство впервые утвердило на экране принципы правды, героем советских фильмов впервые стал народ — преобразователь жизни, творец истории.

Мы никогда не забудем монументальные произведения Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Александра Довженко, многих других выдающихся советских режиссеров и сценаристов, которые принесли на экран истинно новое, взволновав массы революционным пафосом, гуманизмом, высокими нравственными идеалами.

Наиболее важные, сущностные — типологические — черты советского кинематографа характеризуют уже самый ранний этап его развития — становление нового искусства Страны Советов. Фильмы классиков советской кинематографии отличались монументальностью, революционным подходом к глобальным конфликтам эпохи, глубиной и самобытностью художественных решений. Это были

великие ленты, звавшие к победе, к революционным преобразованиям. На экране появились новые герои — рабочие, крестьяне, матросы, воины,— утверждающие победу нового, социалистического общественного строя.

Выдающимся советским кинорежиссерам удалось показать процесс внутреннего роста человека, его духовное богатство. Сообщая образам своих героев потрясающую силу художественного обобщения, они в то же время создавали характеры яркие, глубоко индивидуализированные, живые.

Одной из важнейших особенностей советского кино всегда был оптимизм, вера в грядущее, которую утверждали и утверждают сегодня советские фильмы. «Броненосец «Потемкин» и подобные ленты, принадлежащие к классике, составляющие сокровищницу мирового киноискусства, бессмертны, ибо правдивы, народны, исходят из классовых, партийных позиций. Они принадлежат и современности и будущему, хотя сделаны были много лет назад.

Помню, еще до второй мировой войны, в организации «Левый фронт» в Брно мы проводили просмотры советских документальных и художественных лент, долго засиживались вечерами, обсуждали фильмы, спорили о путях развития нашей национальной кинематографии. Каждый такой просмотр, каждая встреча с советским фильмом была для нас, молодых в то время людей, огромным событием, великим праздником. Советское кино звало к переменам — в жизни и в искусстве. Это мы поддерживали, за это мы боролись.

Сила советского киноискусства, его революционная убежденность и необходимость его опыта для строительства нашего кино особенно проявились после второй мировой войны, когда мы начали создавать свою новую кинематографию. Молодые режиссеры стран народной демократии взяли на вооружение идеологические, творческие, организационные принципы советского кино. Мы понимали, что без этого невозможно создать революционный национальный кинематограф. Мы учились на опыте великой советской культуры, учились создавать искусство боевое, гражданственное, патриотическое. Мы воспитывали себя на уроках выдающихся художников Москвы, Ленинграда, Киева, мы ориентировались на лучшие их работы.

Инициатором перемен в кинематографе, как и во всех сферах жизни, была Коммунистическая партия Чехословакии, выдающиеся ее представители в литературе и искусстве: Ванчура, Пуйманова, Майерова, Ольбрыхт и другие. Они делали все, чтобы создать в Чехословакии революционный кинематограф, отвечающий требованиям новой жизни.

Они творчески переосмысливали все ценное из опыта советского кино, они призывали к этому всех чехословацких художников, создателей нового революционного искусства.

Мы только начинали, мы были у истоков рождения социалистического кинематографа Чехословакии. Много было у нас трудностей, много проблем — творческих, профессиональных. По существу, у нас отсутствовало такое необходимое звено кинематографического процесса, как критика, киноведение. Но мы не шли вслепую. Неоценимую помощь оказали нам работники критического цеха из Советского Союза. Их оценка нашего труда была справедливой, дружеской, иногда нелицеприятной и совершенно нам необходимой. Обращались мы к вашему опыту и для того, чтобы определить для себя темы, чтобы понять, какие факты социалистической действительности о с о б е н н о нуждаются в освещении на экране. Я хотел бы подчеркнуть, что в нашей стране влияние советского кинематографа проявилось прежде всего в отражении социальной тематики, в решении важных социальных проблем. Многие явления чехословацкого социального кино родились под влиянием советского киноискусства, и сегодня мы продолжаем поиск на этом пути.

Правда жизни, классовый подход, революционный пафос преобразования, весомость проблем, показ нового героя — строителя социализма и коммунизма — вот, на мой взгляд, то главное, что объединяет сегодня творчество кинематографистов стран социалистического содружества. Эти идейно-художественные задачи являются общими для нас,

кинематографистов социалистического мира. По этому пути мы идем и будем идти, развивая наше сотрудничество, наши дружеские контакты и связи. И маяком для нас по-прежнему остается советская кинематография.

Меня лично привел в кинематограф опыт советских друзей. Я учился, готовился к профессии архитектора. Но под влиянием сильнейшего душевного потрясения, которое было вызвано фильмами Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко и других классиков советского киноискусства, я стал кинорежиссером. За свою творческую кинобиографию я поставил сорок фильмов. В большинстве из них я пытался с партийных позиций проследить в историческом процессе классовую борьбу нашего народа за национальное и социальное освобождение.

Первой такой картиной был фильм о нашем национальном герое Яне Гусе, о гусистском движении. Естественно, самой важной для меня вехой в работе над исторической, патриотической и героической темой является трилогия, которую мы заканчиваем со сценаристом Мирославом Фаберой и которая, безусловно, создается под влиянием советского кинематографа.

Первый фильм трилогии — двухсерийная лента «Дни предательства», рассказывающая о событиях осени 1938 года. Чехословакия была тогда предана правительствами Англии и Франции. Печально известный мюнхенский сговор отдал Чехословакию во власть Гитлера. Национальная буржуазия смирилась с позором Мюнхена. Лишь Коммунистическая партия во главе с Клементом Готвальдом выступила против позорной сделки, и только Советский Союз защищал интересы нашего народа. В центре фильма — образ председателя Компартии Чехословакии, депутата Национального собрания Клемента Готвальда, роль которого с блеском исполнил Богуш Пасторек.

Широкоформатный двухсерийный фильм «Соколово», созданный в сотрудничестве с киностудией «Мосфильм»,— вторая часть трилогии. Лента повествует о событиях 1941—1943 годов. В эти годы на оккупированной фашистами территории Чехословакии набирало силу движение Сопротивления, а в СССР формировались под командованием Людвика Свободы чехословацкие воинские части, которые приняли первый бой с фашистами у деревни Соколово под Харьковом. Мы посвятили свой фильм 30-летию освобождения Чехословакии Советской Армией. Картина вышла на экраны в прошлом году — во время празднования юбилея Великой Победы.

Сейчас по сценарию моего друга Фаберы мы ведем съемки заключительной части трилогии. Новый фильм «Освобождение Праги», который выйдет, как мы надеемся, еще в этом году, также создается в сотрудничестве с «Мосфильмом». В нем снимается много советских актеров. Картина эта рассказывает о событиях завершающей фазы второй мировой войны — об освобождении Чехословакии Советской Армией, о героизме пражских повстанцев.

Наша трилогия — это повествование об одном из самых тяжелых, но героических периодов в жизни моего народа, который получил свободу, независимость и право на социалистическое развитие в результате исторической победы Советского Союза над фашизмом. Естественно поэтому, что героический подвиг советского народа, воскрешенный на экране кинематографистами СССР, наложил свой отпечаток на наше творчество, на творчество многих чехословацких кинематографистов. Именно героика войны, героика повседневной жизни и труда, революционный пафос и оптимизм представляются мне самым важным и самым ценным в советском кинематографе — как в момент его зарождения, так и в настоящее время.

Я глубоко убежден, что чехословацкие и советские деятели кино будут и впредь развивать творческое сотрудничество, контакты, связи. Залог тому — дружба наших народов, единство наших задач и целей. Блестяще продемонстрировали это Дни чехословацкой культуры в СССР и Дни советской культуры в Чехословакии, которые прошли в прошлом году с подлинным триумфом.

Дни советской культуры с разнообразной

театральной, музыкальной, художественной программой, с широким показом фильмов стали одним из крупнейших событий минувшего юбилейного года — года 30-летия освобождения нашей родины Советской Армией. Они были, без сомнения, важным событием политического значения, новым шагом на пути упрочения нашего сотрудничества, накопления совместного опыта развития социалистической культуры.

Советское кино, как и советская культура в целом всегда были и остаются живительным источником для нас, деятелей искусства Чехословакии. В годы буржуазного правления, в годы борьбы против фашизма, в годы послевоенного социалистического строительства духовное общение с советским народом, его передовой культурой придавало нам новые силы, выводило нас на новые рубежи.

Сейчас, когда кинематографисты СССР осуществляют решения XXV съезда КПСС, а мы, чехословацкие кинематографисты, приступаем к реализации решений XV съезда КПЧ, творческое общение необходимо как никогда. Я убежден, что мы будем продолжать это общение, мы будем развивать взаимное сотрудничество, создавая произведения, достойные наших народов, необходимые им в движении вперед, по пути социалистического и коммунистического строительства.

Прага

Ватрослав Мимица (Югославия)

Вклад в развитие мирового киноискусства

Международное влияние советского кино, рожденного Октябрьской революцией, велико и неоспоримо. Киноискусство Страны Советов выдвинуло в центр своих творческих интересов человека, сделав главной темой глубокие изменения, происходящие как в сознании людей, так и в обществе в целом; успехи, которые были при этом достигнуты, явились вкладом в развитие мирового киноискусства.

Некоторые из выдающихся советских фильмов, созданных еще в первые годы после революции, и по сей день не утратили своей свежести и молодости — время как бы не властно над ними, а это и есть качество подлинных шедевров. По моему мнению, одним из таких произведений является «Земля» Александра Довженко, которую я отношу к числу лучших лент, появившихся за всю историю мирового киноискусства.

Контакты югославских кинематографистов с советскими товарищами всегда были очень сердечными. Одной из форм сотрудничества является взаимный обмен визитами, которые радуют нас, как радует всякого встреча с другом.

Как мне представляется, в плане творческих связей наши взаимные дружественные чувства, к сожалению, еще не получили достаточно конкретного и широкого воплощения. В этом направлении мы должны совместными усилиями сделать гораздо больше.

Создать выдающийся фильм нелегко, и я глубоко убежден, что наше более активное творческое сотрудничество могло бы дать значительные творческие результаты.

Белград

«Рукопожатие в космосе»
«Бегство мистера Мак-Кинли»
«Звезда пленительного счастья»

Алексей Елисеев,
летчик-космонавт СССР,
дважды Герой Советского Союза

Доброе рукопожатие

«Рукопожатие в космосе»
Автор сценария Е. Рябчиков. Режиссер-постановщик Н. Макаров. Главный оператор Б. Смирнов. Текст читает Л. Хмара. «Центрнаучфильм» (съемки в космосе выполнены экипажами космических кораблей «Союз» и «Аполлон»), 1975.

Бывают моменты, когда мы задумываемся над содержанием самых обычных человеческих поступков, поступков, которые мы совершаем постоянно, почти автоматически. Ежедневно каждый из нас, здороваясь с друзьями и соседями, знакомыми и сослуживцами, пожимает им руку. Порой мы делаем это совершенно машинально, не думая о том, почему принято между людьми приветствовать друг друга именно так. Но в сознании живет информация, воспринятая еще в детстве и рожденная, наверное, еще на заре человечества: если тебе протягивают открытую, честную ладонь, значит у встреченного тобой нет камня в кулаке и злобы за душой. Стало быть, пожимая друг другу руки, вы оба участвуете во взаимном физическом и нравственном разоружении. Между вами совершается акт высокого доверия.

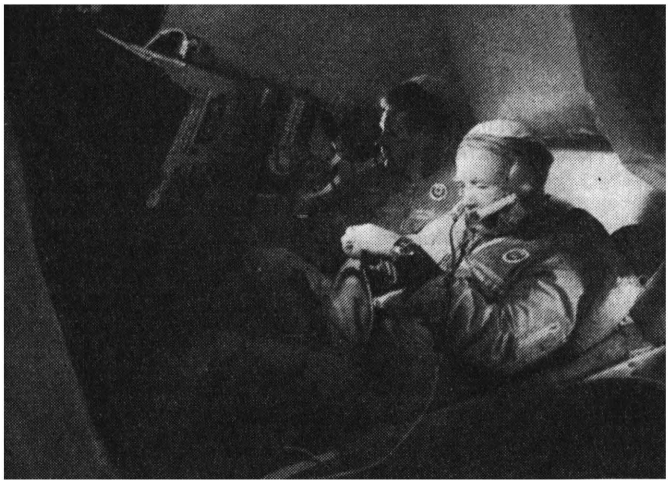
Наверное, многим людям нашей планеты пришли в голову подобные мысли минувшим летом, в жаркие, напряженные, волнующие дни, когда вся Земля, затаив дыхание, следила за совместным советско-американским экспериментом «Союз — Аполлон». Когда все, кому дорог мир, от всего сердца приветствовали сначала металлическое рукопожатие стыковочных агрегатов двух кораблей, а затем — рукопожатие командиров экипажей космонавта Алексея Леонова и астронавта Томаса Стаффорда.

Подумалось тогда и о событии, положившем начало господству человека над космическим пространством, событии, с которым сегодня нас разделяют уже пятнадцать лет. В апреле наша страна и все прогрессивное человечество отметили юбилей полета Юрия Гагарина, юбилей великого творческого подвига советских ученых, инженеров, рабочих и, в конечном счете, всего советского народа. Мы помним, что те 108 минут, которые прошли от старта до приземления космонавта-1, действительно потрясли тогда весь мир.

Пятнадцать лет — миг для истории цивилизации, но за это время человечество совершило такой грандиозный путь в освоении космоса, что мы совершенно иначе стали оценивать свои возможности. Полеты в космос прибавили нам всем, даже тем, кто по профессии никак не связан с наукой и техникой, уважения к себе, укрепили внутреннее достоинство жителя планеты.

С первых космических полетов в Советском Союзе считали, что освоение космоса должно служить упрочению мира и добрососедских отношений на Земле. Поэтому именно советскому правительству принадлежит гуманная инициатива объявить космос зоной мира и предложение к государствам различных социальных систем о проведении совместных исследований в околоземном пространстве.

Первым большим шагом на пути реализации этих предложений стало создание совета «Интеркосмос», в который вошли страны социалистического содружества. Работа совета оказалась весьма эффективной и в научном и в политическом отношении. Результаты ее стали известны во всем мире и повлияли на то, что вскоре были достигнуты соглашения



«Рукопожатие в космосе»

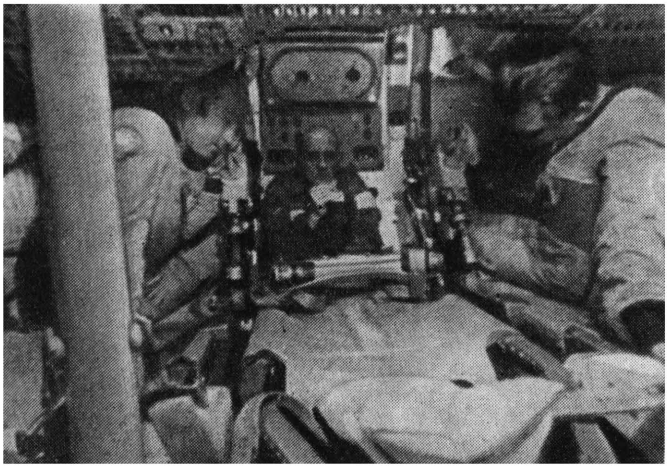
СССР о сотрудничестве в освоении космоса с Францией и Индией.

В силу своего большого экономического потенциала ведущими державами в космосе оставались СССР и США. Именно от их усилий в основном зависят темпы развития космонавтики. И вот в 1972 году в Кремле было подписано советско-американское соглашение о сотрудничестве в мирном исследовании космоса и проведении совместного полета советского и американского космических кораблей типа «Союз» и «Аполлон». Через год, во время пребывания в Соединенных Штатах Америки, Леонид Ильич Брежнев, говоря о значении этого документа, отмечал: «...Советские и американские космонавты полетят в космос, чтобы осуществить первый в истории человечества крупный совместный научный эксперимент. Они знают, что оттуда, из космоса, наша планета выглядит еще более прекрасной, хотя и небольшой. Она достаточно велика, чтобы мы могли жить на ней в мире, но слишком мала, чтобы подвергать ее угрозе ядерной войны».

Этими словами была точно указана цель сотрудничества, объединившая участников работ. После трехлетней напряженной подготовки, проводившейся под руководством Академии наук СССР и НАСА (Национального управления по аэронавтике и исследованию космического пространства США), ЭПАС был достойно завершен.

Сегодня мы можем констатировать, что весь ход работ по программе ЭПАС великолепно освещался нашими органами пропаганды. Газеты, радио, телевидение, кино постоянно информировали нас о каждом этапе подготовки и самым подробным образом рассказывали о полете.

Основная работа по созданию кинодокументов об этом уникальном эксперименте выполнялась Центральной студией научно-популярных фильмов. В течение всех лет подготовки к совместному полету операторы студии фиксировали главные события программы. Они вели съемки в лабораториях Института космических исследований, в центрах управления полетом в Подмосковье и Хьюстоне, в Звездном городке и на космодроме Байконур. По мере приближения полета на экраны кинотеатров выходили одна за другой киноленты, знакомившие зрителей с отдельными этапами подготовки. Серия завершилась выпуском полнометражной цветной картины «Рукопожатие в космо-



«Рукопожатие в космосе»

се», которая обобщила наиболее ценные кинонаблюдения трех лет.

Должен сказать, что участники космических исследований всегда бывают рады выходу на экраны фильмов о космических полетах. Особенно, если это научно-документальные фильмы. Они правдиво рассказывают зрителям о том, чем привлекателен космос, и о том, как нелегко дается его познание. Они показывают, насколько сложен и интересен труд создателей космической техники, как выглядит труд космонавтов. Все это привлекает в ряды исследователей космоса новых специалистов.

Если фильм сделан хорошо, то он интересно рассказывает о пройденном пути и дает возможность тем, кто непосредственно участвует в подготовке и осуществлении полетов, временно отвлечься от текущих дел и вспомнить наиболее интересные события прошлого. Эти события всегда тебе дороги и от этого к авторам фильма ты всегда испытываешь чувство особой благодарности.

Я не специалист в области кино и не могу выступать в качестве квалифицированного критика, но, на мой взгляд, фильм «Рукопожатие в космосе» — несомненно удачная работа, и мне хотелось бы, пользуясь случаем, поздравить ее авторов — сценариста Евгения Рябчикова, режиссера-постановщика Николая Макарова, главного оператора Бориса Смирнова и их коллег.

Фильм прежде всего привлекает своей информативностью. Он знакомит нас с основными участниками программы. Рассказывает о том, как была организована совместная работа советских и американских специалистов. Зритель видит на экране новых партнеров, работающих вместе у конструкторского кульмана и в испытательной лаборатории. Он становится свидетелем того, как испытываются бортовые системы и готовятся космические корабли к полету. В фильме интересно рассказано о совместной подготовке экипажей. Особенно любопытны с этой точки зрения кадры, повествующие о том, как преодолевался «языковый барьер» между космонавтами и астронавтами.

Очень сильное впечатление производит на зрителя та часть картины, которая рассказывает о самом полете. Затаив дыхание, мы смотрим, как прибывают на старты экипажи, как они поднимаются в лифтах к вершинам ракет. Мы смотрим старты ракет,

«Рукопожатие в космосе». Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев принимает советских и американских космонавтов

а затем вместе с операторами переносимся в центры управления полетом и видим, какой большой коллектив людей и какой сложный комплекс средств обеспечивают начавшийся полет. Центральное место в этой части фильма занимают кадры, отснятые экипажами кораблей во время полета. Именно благодаря этим кадрам мы видим момент первой встречи экипажей, становимся как бы соучастниками исторического события — подписания свидетельства о первой международной стыковке. Мы присутствуем при первом международном обеде на орбите и радуемся тому, что он происходит за русским столом! В течение почти 10 минут мы как бы участвуем в полете и от этого еще более весомо оцениваем происходящее.

Авторы удачно вмонтировали эти кадры в свой фильм и по праву включили участников полета в авторский коллектив.

События, запечатленные в фильме, сами по себе столь значительны, что захватывают внимание зрителей. Авторам удалось передать атмосферу особой приподнятости, глубокого сопереживания, царившую в дни полета во всем мире. Земля смотрит в космос, Земля волнуется. Земля ждет своих посланцев — вот впечатления, которые неизбежно вынесет после просмотра фильма зритель. И зрители тоже волнуются, когда из кабины «Союза» выходят Леонов и Кубасов и их обнимают, целуют встречающие, когда жены и дети космонавтов, с трудом сохраняя спокойствие, следят дома по телевизору за своими отцами и мужьями, находящимися в космическом полете и, когда они,

нарядные и счастливые, встречают героев уже на Земле, в Звездном городке и вместе с ними возлагают цветы к памятнику первопроходцу космоса Юрию Алексеевичу Гагарину. А когда видишь, как Леонов и Кубасов, находящиеся в главном зале Центра управления полетом, невольно встают, наблюдая за приводнением «Аполлона», то ощущаешь истинную гордость за всех этих людей. За их искренность и честность, за их преданность делу и друзьям, за их доброту.

В фильме хорошо передана та дружеская обстановка, в которой трудились советские и американские специалисты в течение всего времени подготовки к этому памятному, ставшему историческим, полету. В этой связи весьма впечатляет проведенное авторами сравнение сотрудничества двух великих держав в космосе с их совместной борьбой против германского фашизма. С волнением смотришь кадры кинохроники легендарной встречи на Эльбе. В эти минуты еще раз невольно убеждаешься в том, как много можно сделать в интересах человечества, если по-доброму объединить усилия.

В общем мне фильм понравился.

Создавать научно-документальные фильмы на космические темы наверняка труднее, чем на многие другие. Здесь съемки длятся столько времени, сколько готовится сам полет — годы! И ведутся эти съемки в самых разных, зачастую очень сложных условиях. Создателям фильмов приходится посещать заводы и испытательные станции. Они присутствуют при барокамерных испытаниях и при исследованиях на центрифугах. Производят киносъемку стартов ракет и вылетают на место приземления спускаемых аппаратов. Мы видим создателей фильмов и в вертолетах над морем, когда ведутся тренировки космонавтов по действиям в случае приводнения. Словом, кинематографистам, фиксирующим труд космонавтов на всех этапах работы, в любых «производственных» условиях, тоже приходится демонстрировать профессиональное мужество и преданность своему делу, и мы всегда рады их успеху!

Л. Финк

На экране Леонид Леонов...

«Бегство мистера Мак-Кинли»
Сценарий Л. Леонова. Постановка М. Швейцера. Оператор Д. Фатхулин. Художник Л. Шенгелия. Композитор И. Шварц. Звукооператоры В. Щедрина, Е. Базанов. «Мосфильм», 1975.

1 января 1961 года «Правда» начала публикацию киноповести Леонида Леонова «Бегство мистера Мак-Кинли». 8 декабря 1975 года в кинотеатре «Россия» состоялась премьера ленты Михаила Швейцера. Между двумя датами — 15 лет. Уже в самой этой хронологии содержится немало поводов для раздумий. Видимо, отнюдь не случаен тот факт, что вещь, предназначенная для экрана, дожидалась его так долго. Воссоздать на экране реальность того мира, который сам Леонов определяет как «возможный вариант действительности», достаточно трудно, и, наверное, еще труднее искать пути к воплощению персонажей, если среди них есть и такие, которых опять-таки сам Леонов характеризует как «условную философскую категорию». Для разбега в такую высь требовались и творческая смелость, и высокий уровень технических возможностей кинематографа, и, конечно, время. И вот здесь-то надо сказать, что то самое время, которое создало возможность реализации сложного замысла, больше того, подчеркнуло ее необходимость, могло эту необходимость и снять.

Киноповесть появилась на страницах «Правды» в тот чреватый глобальными катастрофами период мировой истории, который красноречиво называли «холодной войной». Кинолента вышла на экраны уже после совещания в Хельсинки, когда во всем мире победоносно утверждается дух разрядки. Будь произведение Леонова только откликом на злобу дня, вряд ли его экранизация пятнадцать лет спустя могла бы претендовать на место в нашей духовной жизни. Но лента

Швейцера вновь доказала, что для Леонова современность — не замкнутый в самом себе сегодняшний день, а мост из прошлого в будущее. И произошло это прежде всего потому, что режиссер разгадал многие особенности таланта Леонида Леонова, проник в созданный им художественный мир, понял, как он необычен и могуч. Невозможно по справедливости оценить эту работу, если не раскрыть хотя бы основные закономерности леоновского мира, который стал почвой фильма и определил его судьбу.

●

Прошло больше полувека со дня опубликования первого значительного леоновского произведения — рассказа о лесном жителе, бедном детеныше Бурыге, изгнанном из родной чащобы. В этом рассказе впервые ясно прозвучал голос Леонова: поэтизация привольной естественной жизни сплавлена в нем с гневной иронией по отношению к силам, которые крушат и уродуют эту прекрасную жизнь. В романтическом сказе о Бурыге, где молодой прозаик в стиле народных причитаний оплакивал разрушение храма природной гармонии («запели топоры и пошли гулять-целовать, куда поцелуют — там смерть»), уже проглядывал будущий автор «Русского леса».

Я привожу этот пример, ибо он очень показателен для Леонова. Решительно меняясь за долгие десятилетия своего духовного развития, осваивая новые пласты действительности, а вместе с тем новые жанры и даже роды литературы, он в то же время во многом остается самим собой, сохраняя верность заветам своей молодости, проблемам, которые его тогда волновали, или, как он сам говорит, демонам, которые терзали и терзают его.

Целостное осмысление творчества Леонова показывает, что в свое время еще К. Станиславский прозорливо оценил природу таланта молодого драматурга, подчеркнув в его первой пьесе «Унтиловск» преимущественный интерес к изображению жизни человеческого духа. Общепризнанная многоплановость Леонова основана именно на том, что, познавая бытие человеческое (события, судьбы, характеры), писатель в то же время непременно стремится понять, раскрыть и сформулировать возникающие на почве этого бытия философские, идеологические и нравственные антиномии. Поэтому воспроизведение противоречий общественной жизни включает в себя как неотъемлемый момент и отражение идейной борьбы. Именно «великое столкновение идей», если пользоваться собственным определением Леонова, и составляет самую суть его произведений. Его романы и пьесы могут быть определены как «философский роман» или «философская пьеса», ибо изображение духовных явлений в них всегда преобладает над задачами чисто живописными, психоаналитическими или социологическими — при всем богатстве и развитости этих пластов, мощно проступающих тоже в каждой леоновской работе.

То «столкновение идей», к которому так чуток Леонов, и дало импульс, энергию киноповести «Бегство мистера Мак-Кинли». Автор назвал ее памфлетом, подчеркнув тем самым, что полемика — главный элемент ее содержания. Движение времени сделало сегодня особенно ясным, с кем и о чем спорил писатель, насколько актуальны и значительны эти споры.

Весной 1960 года Леонов побывал в США и уже летом киноповесть была написана. Так свое седьмое десятилетие писатель ознаменовал освоением нового жизненного материала: противоречия современного западного мира еще ни разу не были его темой. Однако отказ от привычной тематики не означал отказа от постоянно волновавших писателя социальных и нравственных проблем. Наоборот, расширяя сферу изображения, Леонов добывал дополнительные аргументы для утверждения наиболее дорогих ему истин и для ниспровержения постоянно враждебного ему неверия в прогресс и разум.

В первых критических отзывах о леоновском памфлете прозвучала мысль, что он продолжает свой спор с Достоевским, пародируя роман «Преступление и наказание». В силу очевидной сюжетной перекличкй про-

изведений это утверждение стало общим местом, и ни у кого долгое время не возникало желания проверить его основательность. Между тем, как это часто бывает, наиболее очевидное—поверхностно и вовсе еще не отвечает внутренней сущности явления. В книге «Уроки Леонида Леонова» мне уже довелось сказать о том, что хотя Леонов в самом деле перенес на американскую почву преступление Родиона Раскольникова, его идейно-художественной задачей было отнюдь не пародирование Достоевского. Мак-Кинли не повторяет Раскольникова ни судьбой, ни характером, ни побудительными мотивами, которые заставили его взяться за топор. Мысль об убийстве старухи — вот то единственное, что их внешне объединяет, но только для того, чтобы как можно яснее и определеннее разъединить внутренне. Если люди по-разному ведут себя в сходных обстоятельствах, то совпадение этих обстоятельств лишь помогает понять и высветить различия между ними. Мак-Кинли неизмеримо ничтожнее Раскольникова. Бедный студент взялся за топор, потому что он был одним из тех, кого Достоевский — отнюдь не без сочувствия — называл «человеком идеи». Особенность таких людей, по Достоевскому, в том, что идея «владычествует не только в его голове», но «воплощается в нем, переходит в его натуру, требуя немедленного приложения к делу»*.

Раскольников живет таким слиянием мысли и поступка, и хотя идея его взращена собственной бедностью, горькими обидами, причиненными сестре и матери, участью семьи Мармеладовых, она никак не сводится к желанию своего счастья или счастья близких ему людей. Раскольников «тысячу раз... готов был отдать свое существование за идею, за надежду, даже за фантазию». Он постоянно мучится не своей личной болью, а общей неустроенностью, горькой и жестокой нелепостью, торжествующей неправедностью жизни, которую сам Достоевский однажды назовет «глупостью создания»*, словно предваряя будущие крылатые слова о безумном и абсурдном мире.

Пожилому, благообразному клерку Мак-Кинли абсолютно не свойственна такая духовная сложность и такой максимализм желаний. Топор в его руках только средство раздобыть 8220 долларов, необходимые для того, чтобы купить место в сальваторий. В одной бухгалтерской точности этой суммы уже пропасть между умственной и эмоциональной бурей Раскольникова и деловитой холодной расчетливостью Мак-Кинли.

«Если же убеждены, что... старушонок можно лущить чем попало, в свое удовольствие,— говорит Свидригайлов Раскольникову,— так уезжайте куда-нибудь поскорее в Америку...» Кажется, Леонов и последовал этому совету, как бы переселив своего Раскольникова в современные Соединенные Штаты. Американский клерк, случайно услышав о преступлении русского студента, отправляется по его тернистому пути, не ведая, однако, ни наполеоновского честолюбия, ни высоких гуманистических помыслов, ни мучительных сомнений о том, каков тот человек (да и есть ли он), кому все дозволено.

В баре один из битников, «тамошних ничегонедельцев», высказывает предположение, что их отсутствующему товарищу следует поправить свои дела за счет женитьбы на богатой старухе. Ему вспоминается «занимательная книжка» какого-то «старинного автора, кажется поляка», в которой был изложен путь «пополнения оборотных средств» за счет богатой старухи. Спокойно, деловито и не прекращая своих музыкальных упражнений молодые бездельники обсуждают вопрос о сравнительных достоинствах топора и пробирки с радиоактивным изотопом. Все детали этого эпизода удивительно красноречивы. Ни Мак-Кинли, ни цивилизованные лоботрясы ничего не знают о Достоевском. «Преступление и наказание» для них — нечто вроде пособия

* «Записные тетради Ф. М. Достоевского». М.—Л., «Academia», 1935, стр. 90.

* «Литературное наследство» (Из первоначальных набросков к роману «Подросток»). М., «Наука», 1965, т. 77, стр. 69.

для начинающих бандитов, и нравственные вопросы им еще менее ведомы, чем эстетические. Юридическая ответственность — единственная преграда на пути к преступлению для всей этой ватаги развлекающихся, которая по отношению к Мак-Кинли оказывается в роли демона-искусителя.

Так впервые сурово и жестоко дает нам Леонов понять истинные духовные масштабы своего героя. Не поднимет Мак-Кинли в глазах читателя и вся история его преступления, а особенно ее парадоксальный финал, когда дичь окажется хитрее охотника. Мак-Кинли не пришлось прихлопнуть свою старушонку, он только попусту израсходовал на ее обольщение значительную часть своих скрупулезно учтенных денежных ресурсов.

Так Леонов не только не выражает сочувствия «ограбленному грабителю», а, наоборот, сознательно ставит его в смешное положение, хоть таким образом карая за низость его намерений.

И все же внутренний мир Мак-Кинли никак нельзя свести к эгоистической ограниченности, явной безнравственности или тем более к осознанной готовности «лущить старушонок в свое удовольствие». Ведь недаром Леонов пишет о том, что «на примере заурядного человека автор стремился показать переживания многих честных и симпатичных людей».

В свое время Г. Рошаль справедливо заметил, что образом Мак-Кинли Леонов, обращаясь к теме маленького человека, продолжает Фалладу и Чаплина. Но рассказывая о внутренней борьбе «маленького человека» с «мелким», раскрывая их непримиримую враждебность, Леонов резко, по-своему решает эту тему.

По Леонову, маленький человек с его внутренней чистотой, добрым сердцем, незащищенностью и естественной привязанностью к жизни, несмотря на жестокий житейский опыт,— нравственный антипод мелкого: эгоиста, стяжателя, агрессивного потребителя, когда-то заклейменного писателем в зловещих фигурах Червакова, Чикилева или Пыляева. Поэтому образ Мак-Кинли — весьма сложная структура, требующая пристального рассмотрения.

В детстве наиболее приметными житейскими радостями были для Мак-Кинли подарки от дяди, одинокого фермера из Канзаса. Когда же он познакомился, наконец, с любимым родственником, тот оказался «забинтованной культяпкой» и только «в просвет меж повязок» взглянул на племянника единственным «крупным трагическим глазом». Так вошла в жизнь Мак-Кинли первая мировая война. А вторая убила отца и не пощадила его самого. Целую ночь он простоял в окопе по пояс в воде и теперь «после простуды на фронте... голова у него чуть набок». Много повидал он в ту пору, когда смотрел на войну с изнанки, но страшнее и мучительнее всего казалась ему тогда судьба детей: «Они лежали даже под откосом у дорог... и у них были такие суровые, ничем не умолить, прокурорские лица».

Раскольников Достоевского убежденно говорил Соне: «Дети — образ Христа. Сих есть царствие божие. Он велел их чтить и любить, они будущее человечество». Значит, деловитый чиновник унаследовал от Раскольникова и нечто хорошее. Только он не говорит так торжественно, а главное — боится, что у человечества уже нет будущего и что детей убьют «самой большой бомбой, которую ученые построят завтра», причем одной бомбы, наверное, хватит на всех детей мира.

Атомный психоз, пропаганда неизбежности новой войны, некрофилия как самое чудовищное извращение естественных чувств — вот та бесчеловечная сила, которая отнимает у заурядного западного обывателя его человечность.

Мак-Кинли живет в атмосфере непрерывного ожидания, когда же «начнется этот адский термоядерный апокалипсис». Ему внушают повсеместно — со страниц книг и газет, с экранов телевизоров и кинематографов, из радиорупоров и с парламентской трибуны, что весь остаток его жизни — только «вдохновенный бег к гибели». Мак-Кинли и оказывается во власти этой пропаганды, которую примерно тогда же американский социолог

«Бегство мистера Мак-Кинли». В центре: Мак-Кинли—Д. Баниопис

Ф. Баумер остроумно назвал «апокалиптикой XX столетия»*.

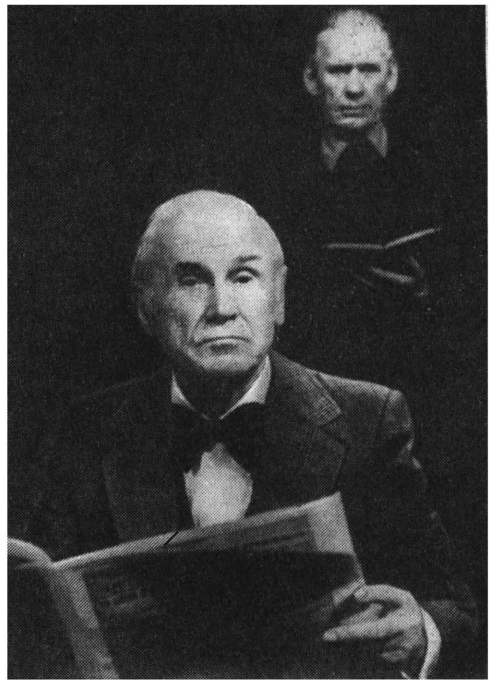
Социальный пессимизм, принявший самые крайние формы апокалиптических чаяний и пророчеств, стал закономерным итогом эволюции буржуазного сознания. В свое время третье сословие шло на штурм феодализма, утверждая три основные, взаимосвязанные и весьма привлекательные для масс идеи: земное счастье достижимо; именно в утверждении рая на земле — конечная цель общественного развития (его поэтому и зовут прогрессом, то есть движением к лучшему); силой человеческого разума прогресс из возможного и желаемого превращается в действительно осуществимый. Но в ту пору, когда главным для буржуазии стало сохранение своего господства, когда революционность сменилась реакционностью, когда пробуждение в народе жажды свергать Бастилии уступило необходимости утверждать безнадежность и бессмысленность всех человеческих усилий, исторический опыт буржуазии потребовал, прежде всего, дискредитации именно этих идей — счастья, прогресса, разума. Бесконечно возросшие в XX веке средства массовой пропаганды и стали источником распространения глобального пессимизма и апокалиптических страстей.

* Статья Ф. Баумера опубликована в журнале «Вестник истории мировой культуры», 1957, № 2.

Наступление на прогресс и разум повели философы и историки, биологи и публицисты, социологи и художники, и в результате после победы Великого Октября «проблема прогресса оказалась в центре борьбы коммунистической и буржуазной идеологии»*.

Леонид Леонов многие десятилетия активно участвует в этой борьбе, отстаивая идею закономерности общественного прогресса. Главной, сквозной темой его творчества и является, пожалуй, тема исторического прогресса, а отношение к прогрессу, оценка его путей и средств, вопросы о связи общественного прогресса и гуманизма, счастья и страдания определяют основную проблематику его книг. Леонов убежден, что будущее человечества должно быть обеспечено не только завоеваниями научно-технической революции, но и гуманистическим воспитанием личности. Больше того, определяя значение нравственности в современном мире, Леонов исходит из того, что социальные перемены и научно-технический прогресс наделили человека необычайными возможностями и тем самым грандиозно повысили его ответственность и за собственную судьбу и за судьбу мира. Только нравственный прогресс человека — надежная гарантия невозможности превращения нашей планеты в радиоактивный пепелок. И недаром в одном лагере оказываются у Леонова крикливые проповедники социального пессимизма, люди, враждебные морали и гуманизму, и политические реакционеры.

В романе «Русский лес» Леонов впервые достаточно четко показал социальный смысл подобных высказываний. Если Грацианский истерически кликушествовал: «...Библейские времена настают. Уже солнца не видать, все летит. Горы сорвались с тысячелетних стоянок, моря вздымаются от лон своих», то Вихрову автор предоставил право отвергнуть и опровергнуть подобные «пророческие» юродства. Он говорил в знаменитой лекции: «В заокеанской литературе найдутся живописные картины, как ведет себя земля, отданная сперва на произвол собственника, а потом ничем не взнузданных стихий. Черные бури несутся над растоптанными в пепел полями, а солнце глядит как трахомный глаз с пропитанного пылью горизонта... Вместе с другими причинами капиталистического упадка эрозия почв вызывает эрозию духа, эгоизм и страх, философию перенаселенности, бесплодные мысли и, наконец, утрату веры в самое человеческое призвание».



«Бегство мистера Мак-Кинли». Боулдер—Б. Бабочкин

Именно эти мысли Вихрова развиваются в киноповести «Бегство мистера Мак-Кинли». Здесь Леонов еще основательнее выступает против социального пессимизма, пародируя литературный жанр, возникший под непосредственным воздействием этой идеологии и метко названный социальной антиутопией. Фантасты, создавшие этот жанр, малевали ужасающие картины вырождения и

* «Коммунизм и социальный прогресс».—«Вопросы философии», 1961, № 9, стр. 3.

уничтожения человечества. В киноповести Леонова Мак-Кинли испытывает воздействие самых разных образцов «апокалиптики».

Вот хлесткий скороговорчатый комментарий к старой кинохронике: «Надвигается так называемая объемная концентрированная война, при которой всякая жизнь абсолютно выключается в обреченных секторах благодаря значительно повышенному коэффициенту полезного действия у современного оружия. Мы вступаем в эпоху, когда один человек простым нажатием кнопки может поднять на воздух соседний материк, хотя, правда, нет гарантии, что он сам успеет усмехнуться при этом своей удаче».

Мак-Кинли у себя на службе выслушивает речь изобретателя, который предлагает ввести в обиход «нечто целесообразнее этих ворчливых и разорительных грибов с сердитой шляпкой».

«Пора освежить войну,— вдохновенно уверяет оратор,— вернуть ей былое мистическое величие, этот начисто утраченный ею апокалиптический ужас с его великолепной свитой из адских псов, ухмыляющихся скелетов и прочей замогильной чертовни. Настало время,— грозно продолжает он свою речь,— чтоб человечество завизжало, как младенец на коленях у Вельзевула».

Сэр Самуэль Боулдер, вдохновитель этих людоедских монологов, миллиардер и философ, некоронованный король бизнеса, отечески разъясняет сенаторам: «Наша хваленая цивилизация достигла той роковой содомской черты, когда в древности на нее ниспосылался огненный дождь».

В этих пророчествах, в этих эсхатологических картинах грядущего с наибольшей очевидностью раскрывается полемическая и пародийная природа повести. Именно как пародия, даже, пожалуй, как карикатура на антиутопии предстает описание всей деятельности Боулдера. Предприимчивый старец занят строительством сальваториев — подземных и подводных убежищ, в которых можно законсервировать себя с помощью газа кокильона, «вещества антитления», а затем вернуться в мир через несколько веков или тысячелетий. Предполагается, что к тому времени человечество должно расстаться с потрясениями термоядерной войны и на планете установится благоприятная политическая погода. Правда, не исключено, что это произойдет за счет превращения земного шара в «газообразный пепелок» или «в звездочку 6-й величины», но во всяком случае люди сумеют снова начать свою историю в условиях еще очень далеких от возможности повторения смертоубийственных открытий прогресса.

Боулдер находится на грани жизни и смерти. Ему, кажется, уже нечего и не о чем жалеть. Стариковские недомогания, «обычные неполадки с желудком», продолговатые пилюли никак ведь не назовешь радостями бытия. Он и сам признается: «Меня все чаще тянет полежать со скрещенными на груди руками». И все-таки Боулдер не спешит в свой сальваторий, хоть и называет его обителью спасения. Он подстегивает других язвительным намеком: «С пожара первыми убегают те, кто раньше узнал про огонь: поджигатели». Он «неистово торопит всех остальных взойти на отплывающий в неизвестность корабль», но сам предпочитает беспокойные, хоть и считанные мгновения реального жития долговечному, беспечальному и вполне проблематичному блаженству в своем собственном сальватории. Он — первосвященник, который не верит в созданного им самим нового кумира и втайне поклоняется старому божеству — выгоде. Он «оседлал самую доходную эмоцию человека — страх» и цинично делает из нее свои миллионы. Агитационная машина, на полный ход запущенная Боулдером, как раз и внушает Мак-Кинли убеждение в том, что «через двести пятьдесят лет при нынешних темпах военного прогресса... на земном шаре уже ровно ничего не останется». И эта уверенность, рожденная страхом, лишает его, как тысячи других заурядных граждан, элементарной способности рассуждать.

Леонов создает удивительную, парадоксальную ситуацию. Из инстинкта самосохранения люди добровольно уходят из жизни. И платят огромные деньги за это добровольное

ное самоумерщвление. «Не любовь, не голод, не алчность, как раньше, а страх стал править человеческим поведением на Западе». Страх оказывается сильнее разума, он отнимает у людей способность нормально мыслить.

Итак, страх можно победить только верой. Здесь Леонов опять пародирует — на этот раз аргументы религиозные. Все попытки ниспровергнуть разум, доказать его бессилие по сравнению с верой эксплуатируют страх, приводят в действие животные инстинкты, а следовательно, унижают и растаптывают человечность.

Об этом свидетельствует и грехопадение Мак-Кинли. Смирный и почтенный обыватель, знавший одну только страсть — безмерную привязанность к детям,— становится преступником, как только жажда попасть в санаторий наталкивается на преграду, которую он никак не может преодолеть — чересчур высока цена на входной билет в подземную обитель. Мак-Кинли пытается попасть туда зайцем, но его выбрасывают из рукотворного рая с помощью автоматического мусоропровода. Он пробует одолжить деньги, идет на

«Бегство мистера Мак-Кинли». Мак-Кинли — Д. Банионис, Шамуэй — А. Степанова

шантаж и карманное воровство, но все преступления «мелкого и среднего ранга» ни цента не добавляют в его кошелек. Мак-Кинли мог бы уподобиться Ивану Карамазову и повторить его знаменитую реплику: «Слишком дорого оценили гармонию, не по карману нашему вовсе столько платить за вход». Но именно в этот момент он и решает вступить на горькую стезю Раскольникова. И здесь Леонов проявляет немало художнической находчивости, чтобы показать, как спокойно готовится к убийству вполне тихий американец.

Вспомните, в какой лихорадке мыслей и чувств Раскольников ищет орудие своего преступления, как он «стремглав бросился на топор», и сравните с поведением Мак-Кинли в железоскобяном магазине. Деловитый клерк так тщательно и придирчиво выбирает наиболее подходящий инструмент, так основательно «пропускает все это через свои руки, выбирая топор поухватистее», что даже опытный и приученный к покупательской блажи продавец под конец устает от его чрезмерной требовательности.

Так убедительно демонстрируется Леоновым отчуждающая сила буржуазной идеологии, под воздействием которой человек лишается самых исконных, обязательных для всякой человеческой особы нравственных качеств.

Распространение мифа о бессилии человека, о самосохранении за счет обывательского равнодушия к миру и к людям предстает перед читателем как одно из обычных проявлений бизнеса, как индустрия человеческого растления. Но если пессимизм отчуждает человека от человека, то уже тем самым он обречен на поражение, ибо нравственное начало, даже если оно на время погашено и извращено обстоятельствами, непременно возьмет реванш. Так самое бегство Мак-Кинли уже предполагает и необходимость его возвращения к себе, к жизни и человечности.

Леонов прерывает свое повествование о Мак-Кинли, оставляя его на пороге каких-то значительных перемен. Конечно, честный американец еще ничего не совершил, но уже многое понял. Он отверг навязанную ему мысль о том, что у человечества нет ни настоящего, ни будущего. Отверг и небесное и подземное блаженство ради того, чтобы искать счастье на «проклятой и милой земле». Как говорит один из персонажей повести, «никакое воронье карканье не может остановить прогресса».

Так киноповесть Леонова оказывается устремленной в будущее, отражая убежденность ее автора в том, что подлинное искусство непременно должно быть пророческим. «У римлян,— однажды напомнил он,— словом Vates обозначался одновременно и пророк и поэт»*.

Сам Леонов не раз проницательно заглядывал в будущее, и очень характерно, что пророческими оказались даже его самые гротесковые образы. Читая памфлет «Бегство мистера Мак-Кинли», трудно было предположить, что прозрачный студенистый кокильон, предохраняющий от тления, и гигиеничные сальватории старого плута Боулдера могут обрести земные параллели. Но вот не прошло каких-нибудь десяти лет, а профессор психологии Джеймс Бедфорд из штата Аризона, во исполнение его завещания, был после смерти помещен не в гроб и не в урну, а в холодильник. Профессор, умерший от рака, предложил разморозить его лишь тогда, когда рак станет излечим. А некий коммерсант Ролан Мисонье из Лиона успел создать клуб его продолжателей — крионików (лед по-гречески «криос»), предложив своей избранной клиентуре пользоваться холодильниками вместо урн.

Полемика группы советских ученых с американским физиком Ф. Дансоном, предложившим человечеству искать забвения от земных неурядиц на астероидах и кометах, также может подтвердить леоновскую мысль о том, что поэтическая метафора нередко таит в себе пророческий образ.

Пионер советской космонавтики А. Штернфельд, астрономы Ю. Тюрин и О. Андреев отвечали американскому коллеге: «Бегство в космос... абсолютно исключается. С бо́льшим

* Л. Леонов. Литература и время. М., «Молодая гвардия», 1967, стр. 341.

успехом можно было бы, пожалуй, рассчитывать отсидеться в бомбоубежищах здесь на земле. И кое-кто рассчитывает на это. Строятся фамильные бункеры. Так и хочется сказать — фамильные склепы. Идея бегства — под землю, в космос, куда угодно — фальшивая сама по себе — вредна еще тем, что демобилизует человеческую волю, отвлекает от выполнения долга, уводит в сторону с единственно реалистического пути преодоления опасности, который заключается в общественной и социальной активности, направленной на борьбу за мир»*.

●

Глубина леоновской мысли, стремление писателя активно вторгнуться в идейные битвы времени определили многие неповторимые особенности его стиля. Читая Леонова, нужно быть постоянно очень внимательным к его экспериментальным сюжетным построениям, символическим деталям, сложным ассоциациям, раскрывающим философский подтекст. Трость Грацианского, воткнутая в беззащитное горло вихровского родника, или чернильница, опрокинутая Полей прямо в холеную, барственную физиономию главного вертодокса, характеризуют типичные для Леонова пути слияния мысли и художественной плоти, философского вывода и непосредственного жеста. Леонов однажды сказал: «Быт, сам по себе, никогда меня не интересовал. Интересовала сущность жизненного процесса». Кому не ясно, что этот повышенный интерес к незримому создает чрезвычайные трудности для кинематографистов. И только умение увидеть, почувствовать индивидуально неповторимые леоновские пути к раскрытию сущности позволит обнаружить в нем, как это и сделал Швейцер, кинематографического писателя.

Леонов решительно и сразу отказался от плоского бытописательства. Он убежден, что высокие цели искусства требуют и особого языка — острого, насыщенного драматизмом сюжета, предельной выразительности деталей, емкого многозначного слова, гиперболы, гротеска.

Люди Леонова всегда даются крупным планом. Они могут быть мелкими по существу, даже ничтожными, но само это ничтожество всегда так высвечено, так подчеркнуто, словно мы рассматриваем его в телескоп. «Внутренность паука сложнее звездной системы»,— сказал однажды Леонов, характеризуя тем самым особенности своего подхода к изображению человеческой скверны.

Тот же принцип гиперболизации, укрупнения личности лежит в основе создания положительных героев Леонова, героев, выражающих его идеалы. Но на этот раз уже нет противоречия между реальным человеческим содержанием и способом лепки характера. Большие, прекрасные люди высвечиваются их гиперболическим изображением, и мы видим Вихровых, Курилова, Увадьева, Березкина, Маккавеевых в подлинном ореоле великого времени, в историческом разбеге к торжеству коммунистических идеалов.

Главная опасность для искусства по Леонову — натурализм, фактографичность, повторяющие конкретные приметы жизни и, следовательно, обладающие внешними признаками истинности. Ведь «лучшие сорта лжи готовятся из полуправды». Копиистское повторение жизни обманывает своей видимой объективностью, за которой скрывается гражданское безразличие. «На что рассчитывать,— иронически спрашивал Леонов в одной из дискуссий,— если писатель работает над отображением быта второй половины третьего квартала 1927 года?»*

Художник не копирует, а творит, создает особый художественный мир, о котором Леонов говорит следующее: «Внешне этот художественный мир нередко разительно отличается от реального. Может, березы будут там черные, вода особенно медленная, на небе будут висеть два солнца, а не одно. Но мы увидим жизнь и себя, как в зеркале»**.

---

* А. Штернфельд, Ю. Тюрин, О. Андреев. В космосе — ради будущего.—«Литературная газета», 1 января 1970 г.

* «Новый мир», 1931, № 10, стр. 124.

** «Литература и современность». Сборник седьмой. М., «Художественная литература», 1967, стр. 364.

«Большой художник умеет внести поправку в действительность... Мастера Возрождения исходили из гармонии. Так, они увеличивали человеку затылок, и это нарушение реальных пропорций давало фигуре величие, тяжесть ответственности и глубоких раздумий»*.

Так энергично и убедительно Леонов отстаивает мысль о том, что искусство есть пересоздание жизни, выражающее определенную идейную позицию художника. Но такое пересоздание приводит к тому, что художественный мир непременно содержит в себе не просто что-то небывалое (два солнца!), а еще и обязательно резко контрастирующее с обыденным, повседневным. Важно при этом, что, отстаивая подобные эстетические принципы, Леонов ищет необходимые и наиболее близкие ему художественные традиции всегда в арсенале реализма.

Еще Гоголь говорил о необходимости «изображать необыкновенное как совершенную истину обыкновенного».

Материалистическая диалектика, раскрывая связи единичного и общего, случайного и закономерного, методологически обосновала гениальную гоголевскую догадку, тем самым грандиозно расширив познавательные возможности искусства. В этом обнаружилось одно из преимуществ социалистического реализма, ярко раскрывшееся в творчестве Л. Леонова.

В изображении небывалого Леонов увидел средство максимального приближения к истине, средство художественного воплощения сущности явлений действительности. Искусство, пишет он, отличается «чудесной возможностью... показывать вещи, которых почти совсем не бывает в действительности». Вот путь, где достигается «приближение к той именно сокровенной человеческой сущности, которая только и может составлять предмет искусства»**.

Леонов и сегодня, почти через полвека, вспоминает, что из всех режиссеров, которые ставили его пьесы, Станиславский «вернее других находил пути к сценической реализации гиперболизма литературного материала... Никогда не забуду длинные — по полметра — английские булавки, которые прикалывали обе поповские дочки Агнии. Булавки казались совершенно реальными, и это только усиливало их иносказательность»*.

Художественное сгущение действительности, приобретающее огромную обобщающую силу и нацеленное не только в настоящее, но и в будущее, Леонов называет логарифмированием.

Иначе говоря, образ-логарифм непременно двупланов, непременно опирается на конкретное и обретает свое обобщающее значение благодаря широкому включению ассоциаций. Именно к этому зовет Леонов художников-реалистов, и сам в «Бегстве мистера Мак-Кинли» или, например, в пьесе «Золотая карета» поистине достигает вершин мастерства, доведя ассоциативную силу искусства до крайней изощренности. Там сталкиваются, казалось бы, самые далекие понятия, обнаруживается сцепление самых отвлеченных терминов со словами откровенно земного, предельно конкретного содержания. «Война должна быть рябая»,— говорит Марька. «От войны не закуришь, огня, знаете, многовато»,— горько шутит полковник Березкин. «Все хотят плясать, топчут войну»,— с мудрым спокойствием объясняет потерявший зрение в танковой битве Тимофей Непряхин, почему он взялся за баян.

Трудно не заметить, как закономерно и естественно возникает из этих трех лаконичных фраз, трех деталей-логарифмов не только чудовищный кошмар прошедшей войны, но и наше отношение к ней. Именно такие сплавы абстрактного и житейского, которые критик Л. Колобаева остроумно назвала словесными кентаврами, и служат в произведениях Леонова достижению наиболее плодотворного и впечатляющего способа реалистического художественного обобщения.

---

* «Знамя», 1961, № 4, стр. 186.
** Л. Леонов. Литература и время, стр. 64.

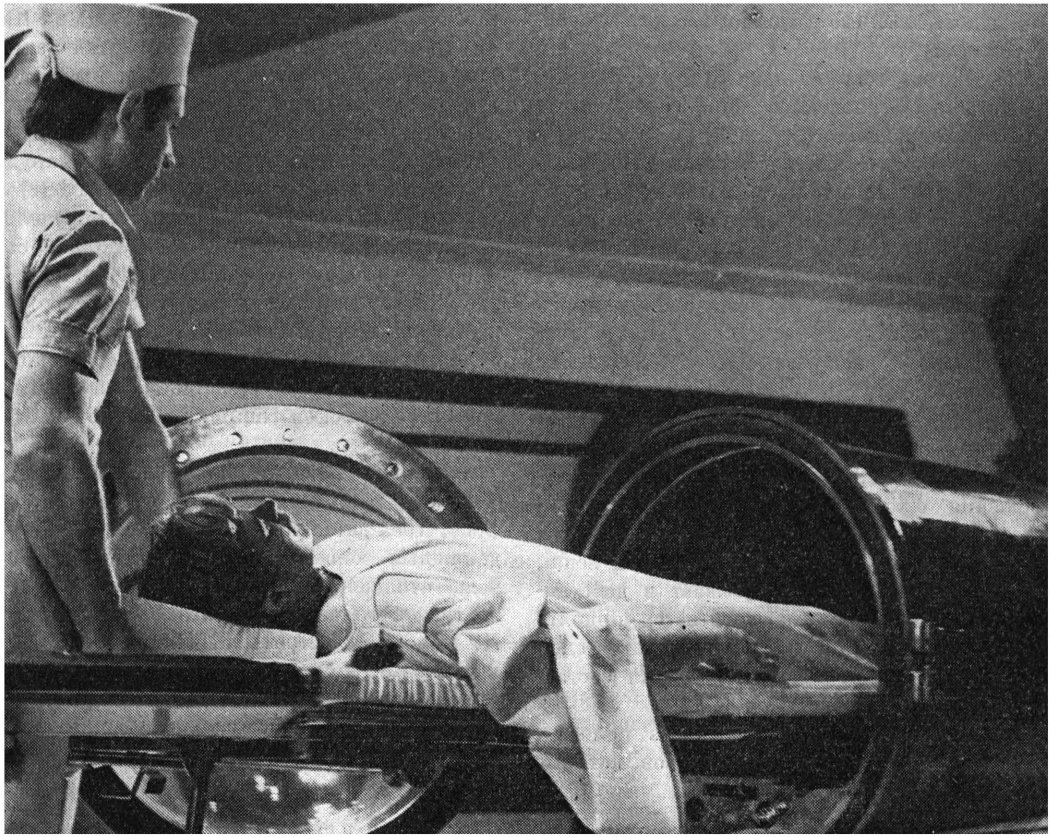
* Л. Леонов. О Станиславском.—«Театр», 1962, № 12, стр. 51.

●

В истории сценического прочтения леоновских пьес наибольшие достижения связаны именно с именами тех актеров, которые сумели найти органическое сочетание истины мысли и страсти с гиперболизованностью, исключительностью образных решений. Москвин — Черваков, Щукин — комиссар Антон, Глизер — Констанция Львовна, Астангов — Федор Таланов, Ванин — Фаюнин, Орлов — Березкин, Петкер — Рахума — таковы наиболее известные примеры леоновского на сцене. А работа В. В. Ванина в «Нашествии» приоткрыла подлинного Леонова и кинозрителю. Но когда после длительной паузы вышла экранизация «Обыкновенного человека», а затем и «Русского леса», их откровенная неудача породила легенду о некинематографичности Леонова. В свете этих фактов можно по достоинству оценить эстетическое значение ленты Швейцера, опровергшего эту легенду и впервые сблизившего кинематограф с художественным миром крупнейшего русского писателя советской эпохи.

Успех Швейцера объясняется прежде всего

«Бегство мистера Мак-Кинли»



тем, что он вернее других нашел пути к экранной реализации «гиперболизма литературного материала».

Но не забудем, что режиссер пришел к этому успеху вооруженный художественным опытом развития киноискусства. Время сработало не только на социальные идеи Леонова, показав их пророческую мощь, — время вдруг обнаружило жгучую современность леоновского стиля. Пожалуй, мировое киноискусство сегодня особенно почувствовало вкус к гиперболе, к тому укрупнению образов и сгущению мысли, которые поднимают его над жизнеподобием и бытовой правдой, вовлекая в философские сферы «великого столкновения идей». В фильме можно увидеть своего рода модель пути киноискусства от привычного жизнеподобия к сгущенной образности философского наполнения. От натуральных съемок начала, явно привязанных к стилю скрупулезной жизненной достоверности, режиссер приходит к созданию фантастически условных пейзажей и интерьеров, к укрупненному, сгущенному изображению массовых сцен, к единству бытового и обобщенного в актерских решениях. Стоит вспомнить, как выразительны сцены проводов в сальваторий, как подчеркнуто сатиричны портреты «счастливцев», отправляющихся в подземные убежища. Элита, сформированная сходными объемами кошельков, оказывается скопищем неврастеников, претенциозных бездарностей и нравственных уродов. А как кошмарна мертвенная, сумеречная атмосфера вечернего города, на улицах которого с привычной наглостью улыбается сутенер и механически заученно демонстрируют свою жалкую наготу его покорные рабыни. Рефренные гротесковые образы — это ли не леоновские логарифмы, вобравшие в себя и конкретные реалии и понятийную характеристику того социального строя, где человеческое повседневно унижается и продается.

Яростного сарказма достигает фильм, показывая трусливый парламентский суд над Боулдером или звериные страсти публики на соревнованиях борцов. Впрочем, об этом я расскажу подробнее, когда речь пойдет о вершинных достижениях фильма — актерских работах Бориса Бабочкина и Ангелины Степановой. Пока же отмечу, что Швейцер сделал серьезный и плодотворный шаг в освоении пока еще малонаселенного пространства философского фильма. Великое столкновение идей, воплощенное на экране, нашло свое выражение не в риторических формулах и даже не в словесных дуэлях, а в драматической борьбе живых, сложных, противоречивых характеров. Поэтому Швейцер и сумел раскрыть леоновское в экранной жизни ряда героев фильма.

Дряхлый Самуэль Боулдер, могущественный командир современного бизнеса, этот, как сказано у Леонова, «седой угрюмый старец» в исполнении Бориса Бабочкина выглядит скорее человеком без возраста. Во всяком случае, не возраст поражает в нем. Хилый, согбенный старик, с голосом ломким и дребезжащим и в то же время исполненным какого-то запредельного спокойствия. И лицо его бесстрастно и невозмутимо, словно он давным-давно купил себе право не волноваться. Физически он слаб и немощен, но убежденность в собственном величии — надежный корсет, который позволяет ему держаться, несмотря на дряхлость. В его глазах то презрение, то безразличие, то ироническая усмешка, а иногда и острое любопытство безжалостного экспериментатора. В мыслях своих он давно небожитель и для него смешны и жалки потуги людишек, жаждущих сменить естественное существование на земле трусливым бегством под землю.

В точном соответствии с драматургическим замыслом Бабочкин играет Боулдера как идеолога, сознательно и убежденно сбывающего людям не только свои комфортабельные могилы, но главное — фальшивые мысли, гиблые и лживые иллюзии. И поэтому очень многозначителен тот переплет слабости и силы, который составляет самое ядро образа. Весь торжественный антураж Боулдера, вся его многоликая свита — внешнее выражение мощи богатства, и сам неукротимый старец живет отраженным светом своей фальшивой империи. И в то же время его хилость отнюдь

не только биологична. Дряхлость Боулдера воспринимается и в социальном плане как неизбежное следствие того, что умирают его боги, рушится его мир. Именно этот сложнейший аспект образа и удалось раскрыть актеру.

Иную грань той же социальной темы открывает нам Ангелина Степанова, блистательно сыгравшая миссис Шамуэй. Богатая вдовушка — не организатор атомного шантажа, а лишь одна из его многочисленных жертв. И в то же время изящная миссис Шамуэй — жестокосердая хищница по самой сути своей натуры. Как плотояден ее взгляд, когда два громоздких атлета «на потеху зрителям усердно делают вид, будто калечат друг друга». Сколько пробуждается в ней в эти мгновения сладострастия, жестокости и азарта! Весь этот эпизод отлично снят оператором Д. Фатхулиным: ему удается здесь чисто леоновский сплав точной, чуть ли не портретной живописи и сатирического гротеска.

Беснуется публика, отвратительно показное смертоубийство слившихся в одну двуголовую тушу борцов, безобразен вульгарный, жадный оскал на сухом аскетическом лице Шамуэй и бесконечно жалок Мак-Кинли, которого посреди этого разгула жесточайших страстей истерзали трусливые приступы тошноты. Здесь кинематограф достигает взрывной выразительности, находя адекватное образное воплощение леоновской иронии. Ведь Мак-Кинли следует за Шамуэй с единственной целью — он пристально отыскивает на ее шее то уязвимое местечко, по которому стукнет, наконец, топором. И вот мы видим, как он по-ребячьи беспомощен, этот кандидат в убийцы, и как неукротимо агрессивна избранная им жертва. Так в одной отлично снятой сцене уже угадывается весь трагифарс их отношений.

Впрочем, характер Шамуэй вполне ясен нам уже в тот момент, когда она нежно, с увлажнившимся взором, показывает Мак-Кинли портрет своего любимого покойного друга, а на зрителей смотрит с экрана огромный тупомордый бульдог. И вряд ли найдется в зрительном зале хоть один недогадливый зритель, которому придется растолковывать, что элегантную вдову и хилого Боулдера роднит бесчеловечность или даже точнее — ненависть к человеку. Только поэтому, разгадав планы Мак-Кинли, миссис Шамуэй может так азартно вести свою страшную игру: исподтишка наблюдать за галантным ухажером, который собирается ее укокошить. Миссис Шамуэй воистину наслаждается охотой за собственным убийцей, и от этой внешне комической ситуации становится жутко. Как тут не вспомнить предупреждение Леонова: «...Даже комические сцены, если они найдутся здесь, должны... сниматься всерьез, даже в грустном стиле».

В сюжете повести Боулдер и Шамуэй не встречаются ни разу, но Бабочкин и Степанова в моем восприятии ленты все время оказываются рядом. Их необычный дуэт потрясает, создавая образ чудовищной извращенности того мира, в котором живет, а вернее мечется в страхе и отчаянии заурядный обыватель Мак-Кинли. Именно в этом ключе решает свою роль Донатас Банионис. Мак-Кинли существует в фильме в одном измерении — как заурядный обыватель. И здесь, мне кажется, начинается серьезный отход от Леонова.

В русской литературе маленькие люди нередко представали как величайшие художественные создания. Они потрясали масштабами своих страданий, безмерностью своего доброго сердца, нескончаемой каторгой своей судьбы. Это были воистину великие маленькие люди — и станционный смотритель, и Акакий Акакиевич, и Макар Девушкин. Именно таким живет и в истории кино пушкинский Семен Вырин в гениальном исполнении Москвина.

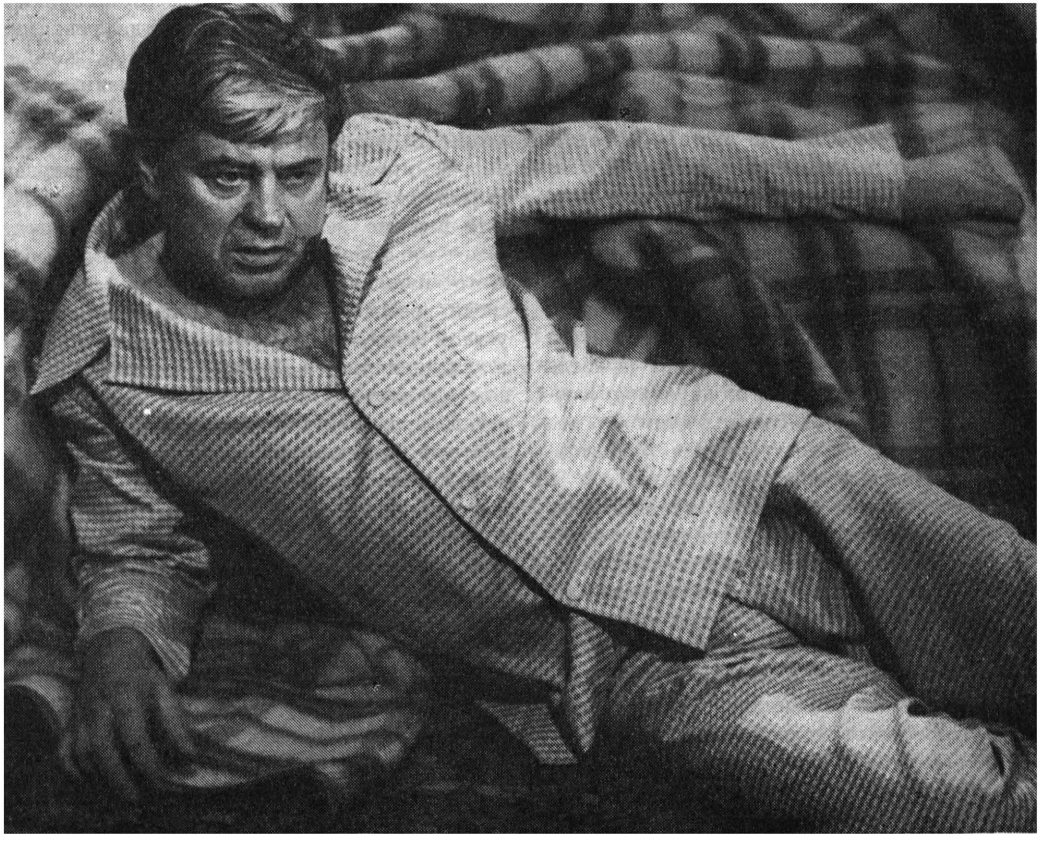
Д. Банионис решает свои задачи вне этой животворной традиции, кровно близкой Леонову. Его Мак-Кинли слишком незначителен — в нем нет ни трагического, ни поэтического. Или точнее — почти нет. Он вызывает улыбку, иногда смех, иногда иронию. Но чаще всего — жалость и никогда — сопереживание. О таком Мак-Кинли как-то не хочется грустить, печалиться, волноваться.

У Банионисса образ выстроен из кирпичи-

ков житейской правды. По законам арифметики все точно, все выверено. Но великолепная достоверность актера разрушает условность и сложность художественного мира, в котором живет его герой. Где она, высшая алгебра мысли и чувств, где могучее леоновское логарифмирование? Как совместить такого житейски правдоподобного Мак-Кинли с его апокалиптическими снами? Недаром его безумные видения не приобретают философской емкости: камера, снимающая, как бежит по опустевшей земле одинокая кошка, все же не в состоянии рассказать нам о тех фантасмагорических ужасах, которыми и наяву бредит Мак-Кинли. Это должен сделать актер.

Кстати, и у Жанны Болотовой в роли невесты Мак-Кинли, милой мисс Беттл, также все остается на поверхности. Перед нами скромная, милая, прелестная женщина. А ведь этого мало. Ее поиски личного счастья, любовь к жизни, привязанность к детям должны помочь зрителю услышать трагический пафос картины, ее подспудные громы.

Противоречивость режиссерского решения заглавного образа ощущается уже в начальных кадрах. Камера ведет нас по улицам совре-



«Бегство мистера Мак-Кинли». Мак-Кинли—Д. Баниопис

менного сверхиндустриального города. Они безлюдны, залиты каким-то мертвящим светом, и в этой каменной пустыне среди ее унылого и пугающего торжества вдруг появляется тяжело, устало бегущий Мак-Кинли. Необычность, загадочность атмосферы усиливается тревожной, даже угрожающей музыкой, и надо полагать, что в этом прологе режиссер собирался обозначить философскую суть картины — конфликт между человеком и бездушностью буржуазной цивилизации. Но философский подтекст пролога не читается.

Итак, перед нами бежит чем-то напуганный человек, бежит посреди фантастически пустого города. На крупном плане мы видим его обнаженную грудь под белым махровым халатом, слышим его надсадное дыхание. Мак-Кинли выглядит человеком, который убегает от погони и сильно устал, выдохся от долгого бега. Возникает желание понять: от кого бежит этот человек? Так осуществляется интродукция к фильму.

Когда Беттл спрашивает Мак-Кинли: «Что вы любите больше всего на свете?», он отвечает коротко и решительно: «Детей». И свое одиночество, свою тоскливую холостяцкую жизнь объясняет все той же привязанностью: «Я не могу взять на себя ответственность перед моими будущими малютками». Так выясняется, что в душе Мак-Кинли сталкиваются любовь к детям, к жизни и страх смерти, страх перед угрозой атомной войны. И когда страх побеждает, вытесняя и парализуя любовь, обкрадывая Мак-Кинли, отнимая его лучшие качества, он превращается в отшельника, труса, потенциального убийцу.

Но мотив внутреннего спора героя с самим собой почти ушел из ленты Швейцера, и я вынужден тут поделиться с читателем своим недоумением. Тема любви к детям отлично звучит в литературном тексте, но куда же делись эпизоды, которые так и просились на экран? И мальчишки, любовно окружающие Мак-Кинли, и малютка на его коленях, и, наконец, заключительное «торжественное шествие малышей с барабанами и флагами как бы по случаю того, что м-р Мак-Кинли решил не покидать их на этом свете»?

Правда, один из этих моментов мы даже увидели. Но вспомним, как формально, чуть ли не равнодушно снята девочка на коленях Мак-Кинли. А когда чувство не реализуется в действии, оно вряд ли может стать источником эмоциональности восприятия.

Словно в компенсацию за эти потери в фильме появился новый эпизод, которого нет в повести. Мак-Кинли наблюдает, как живущий по соседству громила атлетического сложения ежедневно дает пинка служащему у него мальчику. В самом финале, отказавшись от ухода в сальваторий, наш герой, наконец, взбунтовался и защитил беззащитного. Эта притча и должна рассказать о пробуждении в Мак-Кинли гражданской активности, о том, что он взялся наводить порядки на земле. Однако поучение, внутренне никак не подготовленное, вряд ли в состоянии возместить утраты, тем более когда речь идет о важнейшей леоновской мысли.

И все-таки любовь к земной жизни, жажда преодолеть ее грязь и греховность, вера в возможность этого трудного, но великого дела могуче прозвучала в фильме — прозвучала благодаря Алле Демидовой.

В перечне действующих лиц киноповести есть п о т а с к у ш к а. В самом выборе этого площадного слова звучит полемика: среди респектабельных «нелюдей» именно устами потаскушки заговорит человек. Как только появляется Демидова в своем изорванном сверхмини, обнажающем беспомощное, истерзанное женское тело, в нелепом парике, который, кажется, рвут на клочья и причесывают кулаками, на экране сразу рождается поэзия трагического.

Мак-Кинли за царственно изобильным столом прокучивает случайно доставшиеся ему деньги. И когда рядом с ним оказывается эта нищая, поверженная и презираемая красота, когда он пристально вглядывается в эти глаза, в которых только боль и усталость, в нем возникает такое естественное и понятное желание — помочь ей, почувствовать себя сильным рядом с чужой слабостью, с чужой бедой. Поэтому-то Мак-Кинли и протягивает ей с такими муками добытый би-

лет в подземный рай. Но тогда обнаруживается, что проявление подлинной человечности — это не его внезапная щедрость, а ее в тяжелых раздумьях рожденный, но зато уверенно гордый отказ. Кто подробнее потаскушки знает, какой это скверный и подлый мир? И тем не менее, она не согласна вот так, добровольно, уйти из него, потому что еще девчонкой «до слез его ужасно как полюбила».

Невнимательному зрителю может показаться, что Демидова на экране решала по преимуществу те конкретные действенные задачи, которые были заданы в сценарии, но на самом деле все обстоит несоизмеримо более сложно. Ее героиня мучилась от голода и жадно удовлетворяла его, соблазняла мужчин и презирала их, старалась найти надежную отмычку к кошельку богатого кутилы и разгадать его сердечные тайны. Словом, вела себя как профессионалка, почуявшая возможность заработать. Но за всем этим и во всем этом одновременно было главное — проститутка давала Мак-Кинли урок мужества, человечности, любви к жизни.

Именно от жалкой, словно изжеванной жизнью шлюхи услышит Мак-Кинли, что стыдно и позорно бежать от своего долга по отношению к миру, каким бы проклятым и мучительным он ни казался. С этой встречи начинается для Мак-Кинли решающий поворот от существования под гипнозом страха к осознанию своего гражданского долга. Здесь фактически завершается мотив бегства и начинается мотив возвращения на землю, которому и следовало стать главным в звучании фильма.

Успех Демидовой, а также Бабочкина и Степановой подтверждает, что приход Леонова в кинематограф вызвал, как и следовало ожидать, немаловажные эстетические следствия. Эти актеры показали, как нужно играть Леонова, раскрыли огромные возможности его драматургии и в то же время благодаря магнетической силе леоновской образности обнаружили новые грани собственного дарования. Здесь цепь замкнулась и, как когда-то мечтал профессор Скутаревский, пошел ток без проводов, ток необычайно могучего вольтажа. Но Швейцеру не во всем удалось добиться непрерывности такого результата. И как только распадается единство обобщающей мысли и конкретного актерского действия, контакты со зрительным залом слабеют.

В тексте повести есть эпизод, которому Леонов, судя по ремаркам, придавал особое значение.

В «торжественном и гулком полумраке» храма Мак-Кинли встречает священника и вступает с ним в непривычный для себя философский диспут. «Впервые так волнуясь на протяжении фильма», Мак-Кинли жаждет услышать ответ на самый главный для него вопрос: «Надо ли непременно ждать и позволить злу убить законное число детей, чтобы затем получить право обезвредить его?»

Но священник оказывается глух к драме Мак-Кинли, к его мучительным раздумьям о своей личной ответственности за совершающееся зло. Надменно и холодно священник разъясняет, что суд и возмездие надо доверить богу. И Мак-Кинли становится ясно, что надеяться не на кого. Только потом от потаскушки он услышит слова, которые так нужно было услышать ему в церкви: в борьбе со злом человеку следует рассчитывать только на самого себя. Сцена в кабачке, как мы уже знаем, сильно прозвучала в фильме. Сцена же в церкви ничем не подготовила ее, как это следовало бы по логике повести. Банионис играет такого Мак-Кинли, в котором страсть к отвлеченным духовным поискам словно и не может пробудиться. А священник буквально выполняет авторские ремарки. Он разговаривает «холодно и строго», хотя за этим «холодом» должна скрываться истинная страсть фанатика, убежденного, что он призван «усмирять разбушевавшиеся стихии». Здесь не происходит леоновского поединка мыслей и чувств и в переполненном зале кинотеатра «Россия» после диалога со священником становится заметно, как у части зрителей на какое-то время гаснет внимание к развитию леоновской мысли. А ведь в других эпизодах, по сути на всем протяжении фильма, эта мысль захватывала и властно вела за собой зри-

телей. Чем же другим объяснить тот разительный факт, что фильм «Бегство мистера Мак-Кинли» не сходил с экрана кинотеатра «Россия» почти два месяца, несмотря на всю свою очевидную сложность? Похоже, что даже создатели картины не рассчитывали на такой успех. Не попыткой ли поднять шансы фильма на популярность можно объяснить появление на экране Владимира Высоцкого с гитарой? Его песни-баллады сами по себе хороши. К тому же по смыслу они связаны с леоновской проблематикой. Так, в песне о манекенах ясно звучит осуждение социального индифферентизма, а именно в этом, как уже говорилось, один из важнейших идейных мотивов фильма. Но чем ближе содержание песен к тревогам и раздумьям Леонова, тем очевиднее становится явная несообразность их возникновения в фильме. Тем более что по прямому сюжетному ходу герой В. Высоцкого — один из тех битников, чей разговор случайно подслушал Мак-Кинли. Цинизм, невежество и безнравственность «тамошних ничегонедельцев» по-своему характеризуют и масштабы падения Мак-Кинли, раз он оказывается способен пойти к ним на выучку. Но как совместить философичные баллады Высоцкого с застольными мечтами о богатстве ценою человеческой жизни? Логика сюжета, а вслед за ней и художественная целостность фильма здесь нарушаются. Зрители, надо думать, проявляют интерес к встрече с Высоцким — даже за такой счет. Но это ведь побочный интерес...

Спору нет, задача, стоявшая перед режиссером, была исключительно трудной: познакомить массового зрителя с художественным миром одного из самых сложных и глубоких писателей современности. Многое Михаилу Швейцеру удалось: впервые экран заговорил по-леоновски. Но именно поэтому нельзя ограничиться констатацией достигнутого. Надо думать, анализировать, искать, ибо союз кинокамеры и леоновской мысли, как мы теперь убедились, помогает обнаружить новые возможности художественного постижения духовной жизни человека на экране.

Куйбышев

Ст. Рассадин

Фантазия на тему

«Звезда пленительного счастья»
Сценарий В. Мотыля, О. Осетинского, при участии М. Захарова. Постановка В. Мотыля. Оператор Д. Месхиев. Художник В. Кострин. Композитор И. Шварц. Звукооператор М. Лазарев. «Ленфильм», 1975.

> Форма Ф. свободная и находится в зависимости от желания композитора. Тем не менее построение Ф. должно иметь известную логичность.
>
> Из словаря

«Понравился ли фильм? Да. Нет. Три раза слеза набегала».

Так заканчивается одна из рецензий на «Звезду пленительного счастья».

Нормально заканчивается: слеза достаточно ощутимо падает на чашу оценочных весов. Я и сам на просмотре уронил, может, даже целых четыре слезинки... или на одну больше? Забыл сосчитать. Но и великий потоп самых искренних слез не смоет необходимости докучливо-прозаического разбора, особенно если речь о фильме, посвященном событию, которое, в ряду прочих, нас с вами сделало такими, какие мы есть.

Покорно снесу упрек в неэмоциональности. Снесу, может быть, именно потому, что, глядя на экран, был даже чересчур эмоционален.

Поплакали — теперь подумаем.

Что до повышенной эмоциональности, то она в таких случаях неизбежна. Неравнодушие тут не результат, оно условие восприятия.

Скажем, я и сейчас решительно отказываюсь судить, хорошо ли снята казнь пятерых декабристов. Не то что не могу — не хочу, противлюсь профессиональному навыку. Пусть он шепчет мне, что, пожалуй, жестокий натурализм этих кадров не в стиле фильма, все же и при отдаленном воспоминании не то что слеза набегает: горло перехватывает. Смертные балахоны, тесно обтянувшие лица, трое мучеников, сорвавшихся с перекладины (давно не вешали, разучились),— все это вот оно, перед глазами! Нет, я не настолько само-

забвенен, чтобы вовсе не сознавать: это кино, это актеры, я их знаю и узнаю: Пороховщиков, Янковский, а все-таки жутко.

Думаю, не моя слабонервность причиной, а магический эффект присутствия, подвластный кино. Великому и невеликому, всякому. По его природе.

Могу себе представить посредственный фильм о последних днях Пушкина: вот он падает — на наших глазах! — в примятый снег, вот ест с ложечки морошку, скользит взглядом по книжным полкам: «Прощайте, друзья...» Пусть даже играет его средний актер, пусть гример не совершит чуда,— останемся ли мы спокойными? То есть обязателен ли тут мощный толчок, потребна ли особая сила таланта, чтобы пробудить наши болевые запасы? Т а к и е з а п а с ы?

Конечно, не останемся. И, увы, не обязателен.

Есть вещи, действующие на нашу психику безотказно. Покажите на экране страдания ребенка, и ползала потянется за платками.

Вот, однако, вопрос: стоит ли эти наши запасы всего лишь использовать, вызывая всегда готовые пролиться слезы? Или же надо обогащать нашу эмоциональную, то есть — нравственную память?..

Впрочем, воздействие историко-биографического фильма, да еще на такую тему (женщины-декабристки — кто не восхищался ими?) не только заранее облегчено нашей благодарной предвзятостью в смысле эмоциональном; оно и затруднено тоже. Мы густо обросли доступными нам ассоциациями, и когда я наблюдал на экране актера, про которого мне хотели внушить, будто это Александр Раевский, я раздражался и недоумевал. Что поделать, мои небольшие познания в этой области никак не мирились с функциональной ролью Раевского как героя эпизода, в котором он ведет себя однозначно нехорошо: я знал и помнил, кем он был за пределами этой ситуации; помнил, что никто иной околдовал молодого Пушкина, сыграв в его жизни непростую, «демоническую» роль; что это он, вызванный на допрос к Николаю по делу о недонесении на декабристов, твердо ответил на возмущенный вопрос царя, где же была его присяга:

— Государь! Честь дороже присяги; нарушив первую, человек не может существовать, тогда как без второй он может обойтись еще...

Слова, отразившие время,— мы к ним вернемся.

Даже если гипотетически допустить нечто несправедливое: что авторы рассчитывали на tabula rasa,— и тогда такая упрощенность была бы непростительна: она может оставить на «чистой доске» неверный след («А, это тот, который подлец?»).

...Это не попытка загодя охаять фильм. Наоборот. Я говорю о трудностях, неотвратимо встающих перед тем, кто взялся за работу вроде «Звезды пленительного счастья», о малой их частичке, связанной с капризами и законами восприятия. Авторы их не испугались, и как бы мы ни оценивали результат работы, отношение к ней должно быть уважительным, благодарным. Не иначе.

●

Да иначе и не выйдет: велики трудности, неоднороден результат, неоднолинейны оценки; оттого «Советский экран», опубликовав рецензию Льва Аннинского, тут же, через две страницы отчасти оспорил ее восторженность беглыми и блестящими заметками Натана Эйдельмана. Безоговорочное «да!» полустолкнулось с куда более трезвыми эйдельмановскими: «Да. Нет».

Я-то, впрочем, не решусь и на то, чтобы последовать за Эйдельманом в четком распределении «да» и «нет»: «Из трех главных линий фильма две нравятся». Линии, конечно, удались в разной степени, но эти «да» и «нет» спорят и внутри них, не просто противопоставляя одну другой, но образуя общую противоречивость структуры фильма.

Но несомненное несомненно: наиболее слажена, увлекательна и органична для Владимира Мотыля, постановщика «Белого солнца пустыни», история любви Ивана Анненкова и Полины Гебль.

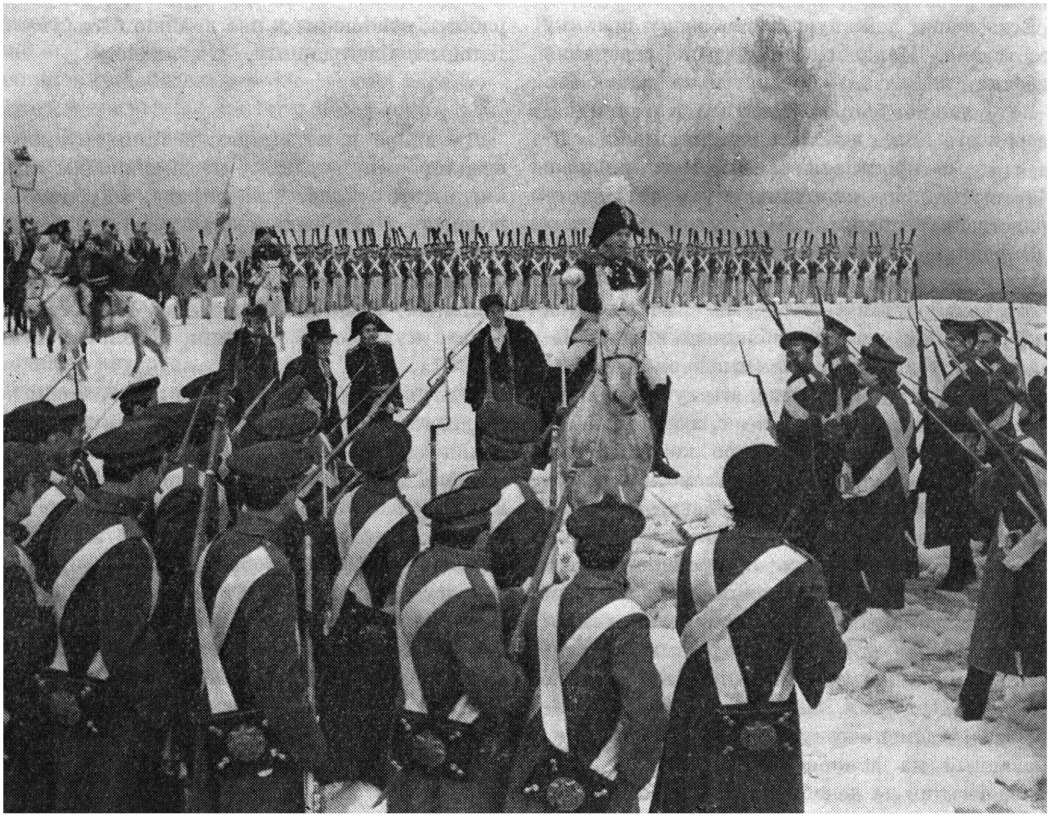
«Белое солнце» припомнилось не просто к слову: на этот раз торжествует та же сти-

хия милой комедийности, обаятельной и трогательной, но исключающей трагедийность. Я бы сказал: стихия водевильности, если бы слово это не компрометировалось легионом плоских поделок... нет, скажу все-таки, прибавив для безопасности определение «высокий». Итак, перед нами в ы с о к и й в о д е в и л ь, способный всерьез тронуть — вплоть до пресловутой слезы — и тонко выдержанный в своем грациозном стиле.

Очаровательный двадцатилетний мальчуган, самоуверенный и балованный, который, даже влюбившись без памяти в не менее очаровательную француженку, ведет себя, как капризник, не привыкший к отказу. И сама француженка, воплощение знаменитых (по романам Дюма или Сю,— отмечу, не Бальзака или Додэ: тут иная стилистика, иные типы, иная глубина жизненного среза) достоинств галльской породы — изящная и гордая, шаловливая и добродетельная. Сразу надо похвалить актеров: Эва Шикульска и Игорь Костолевский увлеченно купаются в этой легкой (но не для исполнителя) стихии.

Тут все задано жанром, начиная с сюжетных мотивировок. Идет соревнование в благородстве: Полина откажется выйти за Анненкова (и очень важно, почему откажется: самонадеянный кавалергард не удосужился узнать, нравится ли он ей, а к тому же...

«Звезда пленительного счастья»



впрочем, вот Полинины слова: «Если бы я подыхала с голоду, я и тогда не пошла бы за мешок с деньгами»). Он в ответ станет нарочно сердить свою деспотичную мать, чтобы добиться ее проклятия, обнищать и, значит, устранить препятствие к браку. Зато как только Анненков окажется в крепости, Полина свое решение переменит: «Теперь никто не заподозрит меня в корысти». Он же, напротив, отклонит жертву: «Вы будете счастливы. Забудьте обо мне».

При таком обороте даже драматический (в соответствии с реальностью) финал зазвучит непобедимым мажором: Анненков, сразу после венчания в Чите вновь закованный в кандалы и даже избитый солдатами, все же пошлет Полине веселый взгляд, а та ответит словами любви, несмотря ни на что восторжествовавшей: «Я очень счастлива».

На самом деле все было и похоже и совсем не так.

Начать с того, что Иван Александрович Анненков уже смолоду был не легкомысленным «барчуком», как окрестила его в фильме Полина; он получил прекрасное домашнее образование, учился в Московском университете, рано пристрастился к философии — словом, по воспоминаниям, то был «достойнейший в нравственном и умственном отношении представитель блестящего общества гвардейских офицеров 1820-х годов». Да и бонвиваном он не слыл, напротив, отличался меланхолией, необщительностью и оттого, вероятно, особенно сильно тянулся к деятельной и удивительно жизнеспособной Полине.

Между прочим, попав под арест, он не только не отговаривал ее от венчания, но молил не покидать его.

Конечно, и отношения их были не столь бесплотны. В апреле 1826 года Полина родила дочь, названную по деду Александрой, и решающим аргументом, брошенным ею императору, когда он отговаривал француженку ехать за русским подданным, был: «Я — мать его ребенка». А в том, что она отказывалась венчаться, была не только и не столько романтическая гордыня, сколько соображения, увы, более реалистические: Полина трезво понимала, что без согласия матери Анненкова брак их счастливым не будет.

Что же, я бросаю этим сопоставлением упрек фильму? Ничуть! Правда, не стану скрывать, что мне лично невыдуманная история кажется значительнее; у меня лично большее уважение вызывает любовь, испытанная не только возвышенным переломом судеб, но бытом, обыденностью; мне лично милее та Полина, чья великая любовь вовсе не умалилась от соприкосновения с житейскими соображениями, женщина, рано приученная к нужде и труду, спасшая мало приспособленного к жизни Анненкова, восемнадцать раз ему рожавшая, а после, в старости, с юмором вспоминавшая, как бедные княгини с завистью глядели на ее руки, не боявшиеся выпотрошить курицу...

Но это не упрек: я не зря упираю на слово «лично». Тут важно другое — проследить, куда шла авторская переделка жизненного материала, как строилась эта «фантазия на тему», как определялся стиль линии.

А он не только определялся, он определился. Все к месту: и смешные подробности, не смущающие своей бесхитростностью (собачка Полины вырывает клок из щегольских лосин настойчивого кавалергарда, и он преуморительно катится кубарем под гору); и, конечно, эпизоды в доме Анны Ивановны Анненковой, знаменитой московской чудачки (хорошо сыгранной Татьяной Панковой),— с причудливой пышностью быта, заманчивой для насмешливо-любующейся камеры оператора, с «сералем», во главе которого — прелестный Никитка (М. Кокшенов), по-дьячковски возглашающий переводной роман про милордов и маркизов. Не беда, что ловишь литературные ассоциации — например, с занятным, игровым и игрушечным миром оперного либретто «Полина Гебль», написанного А. Н. Толстым, или его же пьесы «Любовь — книга золотая» (почетные аналогии). Не страшно даже, что нешуточное российское крепостничество в фильме больше забавно, чем ужасно: не случайно язык мой не повернулся назвать Анну Ивановну — э т у Анну Ивановну — так, как ее обычно и именуют: «самодуркой».

«Звезди пленительного счастья». Волконская — Л. Бондарчук

Уместней оказалась безобидная «чудачка».

Не беда, не страшно,— потому что таковы законы жанра, и требовать здесь безжалостно-реалистических картин было бы ничуть не более умно, чем ожидать, что Алексей Толстой в полудраме, полукомедии про «золотую книгу» окажется так же мрачен, как в пьесе «На дыбе».

Невзаправдашность осознанна и намеренна. Она выступила под псевдонимом: «стилизация».

Откровенная и мастерская стилизованность имеет в фильме свой опознавательный знак: чудесный «кавалергардский» романс Булата Окуджавы (если пересчитывать по пальцам наиболее явные удачи фильма, он — из первых). В нем, сопровождающем всю линию Полины и Анненкова, как раз и выразилась тонкая прелесть стилизации: очевидная несерьезность, осознанная вторичность антуража («течет шампанское рекою, и взгляд туманится слегка») тем и хороши, что очевидны и осознанны. Усмешка нашего современника «остраняет» внешние приметы давнего быта, многократно использованные и ставшие банальными, и оттого обнажается простой и грустный, вечный смысл:

Не обещайте деве юной
Любови вечной на земле...

Да что говорить: Мотыль имел такое же право по-своему преобразовать реальный материал, как Александр Гладков, превративший некрасивую и угрюмую Надежду Дурову в милого бесенка Шурочку Азарову, как Александр Дюма, вольно и в своем обычном духе рассказавший историю тех же Полины Гебль (Луизы Дюпюи) и Анненкова (Ванникова) в романе «Записки учителя фехтования».

Больше того, как и они, Мотыль это право доказал. И я, смотря эпизоды о любви кавалергарда и модистки, даже сожалел по-дилетантски, что они коротки и не превращены в отдельный, полнометражный фильм. Может, и до сих пор сожалею.

Правда, у сожаления есть и иные причины. О них — чуть позже.

Победителей, как известно, не судят, и если Ирина Купченко чрезвычайно сильно сыграла Екатерину Трубецкую (вернее, те несколько эпизодов, где ей действительно есть, что играть,— хрестоматийную историю борьбы с иркутским губернатором Цейдлером), то это снова всего лишь мое, зрительское, личное дело: прикидывать и соображать, что было бы, если бы да кабы. Например, вспоминать, что «Каташа» на самом деле не была ни столь аскетической внешности, ни столь кремневого характера: «очень полна», «легко теряла голову»,— пишет о ней куда более твердая и уверенная в себе ее подруга Волконская. А, вспоминая, сожалеть, что тем самым упущена черточка, как раз и воплотившая парадоксальную уникальность той ситуации: героинями оказались женщины изнеженные, судьбою вовсе не готовившиеся к лишениям.

Купченко играет нечто явно более позднее, что-то вроде Елены из «Накануне» или Веры из «Обрыва», и это, конечно, больше соответствует ее типажным данным, но уходит неповторимость времени, меркнет загадочность тогдашнего женского типа.

Да, победителей не судят, и нужно быть очень неблагодарным зрителем, чтобы не восхищаться игрой Купченко или Смоктуновского, который увидел в Цейдлере жестокую драму человека порядочного и доброго, но служащего злу и бездушию и оттого теряющего черты естественности (сама пластика его выморочна), но вот в чем дело: в обоих случаях — в линии Полина — Анненков и в эпизодах Трубецкая — Цейдлер — победа добывается очень уж разными средствами.

Я, зритель, согласен беспрекословно следовать пушкинскому совету и судить художника по законам, им самим над собою признанным,— однако пусть же и он, как разумный и добрый повелитель, исполняет свои законы. Иначе — по канонам истории, определенным еще Монтескье,— возникнет произвол деспотизма. Произвол вкуса.

Один и тот же материал может пройти различную обработку — это аксиома из аксиом. Пусть художник жертвует сложной многокрасочностью ради одной краски — мы и это примем. Но здесь-то, в фильме, словно бы трудились два художника, притом несогласных друг с другом: один вытеснял прозу жизни «чистой» поэтичностью, а обусловленность бытом — невесомой условностью комедии; другой шел путем «утяжеления» материала, выбирая мрачноватые цвета аскетизма, стоической жертвенности, подвижничества,— не зря, я думаю, Лев Аннинский, говоря о подвиге «княгинечек», вспомнил (шутка сказать) Аввакума.

Возникла жанровая эклектика. Цвет времени утратил цельность — ведь если разложить радугу на составные цвета, радуги уже не будет.

●

О, эта достоверность, говоря о которой, всего соблазнительнее и опаснее проявить занудную мелочность!

Нисколько не волнует меня, что сдвинута хронология. Или что в момент экранной свадьбы Полины и Анненкова в Читу съехались все декабристки, последовавшие за мужьями и женихами. Что в действительности Мария Волконская впервые после разлуки увидела своего Сергея в тюрьме, а не в руднике (здесь фильм последовал за поэмой Некрасова). Что на самом деле во время гражданской казни плохо подпиленная шпага ранила в голову не

Трубецкого, а Якушкина. Что бонмо Ростопчина . приписано Голенищеву-Кутузову, а знаменитая фраза Николая Бестужева, сказанная императору, отдана Волконскому... хотя вообще-то с историческими фразами лучше обращаться поделикатнее. Вот Николай Николаевич Раевский гневно кричит дочери, отправляющейся в дорогу: «Я прокляну тебя, если не вернешься через год!», а минуты спустя покойно говорит жене, глядя через окно на удаляющуюся карету: «Это самая удивительная женщина, какую я знал».

Так в кино.

Обе фразы достоверны и известны, но сказаны в разное время.

Пустяк? Не думаю. Сойдясь вместе, они небезвредны для облика старика Раевского: дорого ли стоит его родительское горе, если он тут же способен переменить тон и будто печать шлепнуть на характеристику дочери? И дорога ли сама оценка, данная наспех?

Нет, такие фразы весомы не только своим смыслом, но тем, как и когда сказаны. Одно дело — поделиться мнением, стоя у окошка, и совсем другое — протянуть холодеющую руку к портрету дочери и, умирая, все передумав, перестрадав, перегневавшись, признаться, что более удивительной женщины не довелось повстречать за всю долгую жизнь...

Что, собственно, представляет собою критерий допустимости той или иной исторической вольности? Дотошная верность тому, «как было»? Нет, конечно. Соответствие тому, «как могло быть»? Конечно, да. Но еще и то соображение, «выгодна» ли вольность художественному образу времени, который пересоздал — для себя и для нас — художник.

В случае с Раевским все просто: не было, не могло быть и «невыгодно». Бывает и посложнее.

Последний эпизод фильма: читинское венчание. На Анненкова надевают железа. Полина обращается к нему по-французски, что запрещено. Ее грубо обрывают, даже отталкивают. Анненков бросается на солдата — и затем его долго и страшно бьют, тыча лицом в сибирскую землю...

Все это — при безучастном коменданте Читы Лепарском, и только по просьбе женщин он приказывает избиение прекратить.

Было это? Не было. Могло быть? Никогда. Хотя бы потому, что генерал Лепарский, напротив, запомнился потаканием декабристам; они, отправляясь на поселение, увозили его портреты, а Полина Гебль, вернее, уже Прасковья Анненкова вспоминала о нем: «...Что за дивный был человек!»

Да бог с ним, с Лепарским! Не в нем дело, не его жаль! Он и сам-то прослыл покладистым больше не по склонности натуры (с другими этот служака был весьма непокладист), а потому, что отношение к декабристам не могло быть таким же, как к простым каторжным. Всякое случалось, но недаром прямолинейный грубиян Бурнашов был смещен в конце концов, а когда какой-то солдат по простоте поднял руку на Трубецкую (не ударил, конечно), участи его завидовать не пришлось. Лепарский был поумнее, вот и все. Как было не церемониться, скажем, с Волконским, если мать его продолжала быть статс-дамой и гофмейстериной, сестра была замужем за министром двора, а сам он находился в родстве с Бенкендорфом? Главное же, существовала психология сословного общества, и не могла она вдруг перемениться, даже если дело касалось разжалованных и «бывших».

Наивен эпизод избиения. Несерьезно звучат слова офицера, орущего на Трубецкого: «А ты чего? Лечиться сюда приехал? А ну, встать, когда тебе говорят!»

Не было, не могло быть...

Но, может быть, нужно автору? Как будто — да. Вроде бы и поэтика обеих линий рассчитана на такие вольности; разве не бьет по нервам контраст — после кавалергардских романсов и благородных чувств да в мерзлую грязь лицом? А Трубецкой, грязный, оборванный, жалкий, вульгарно униженный — разве не живая иллюстрация судьбы, на которую обрекает себя по-аввакумовски увиденная «княгинечка»?..

Однако и тут проигрыш — не только исторический, но художественный.

Духовная мощь декабристов не тем измеряется, что они о б р е л и (этого как раз не

«Звезда пленительного счастья». Гебль-Анненкова — Э. Шикульска, Анненков — И. Костолевский

предвидели, не знали; видели впереди смерть, но не каторгу, не рудники, не казарму), а тем, что теряли, готовы были терять: жизнь, богатство, избранное положение в обществе. Они и в каторге терпели не то, что этапники и колодники из простонародья, и на поселении многие жили в достатке и с тем минимумом удобств, который для обычного россиянина был недостижимым максимумом,— в этом ли дело? Оно в том, что большинство не каялось и даже словно бы не страдало от тоски по утраченному, неся бремя с удивительным достоинством, боязно выговорить: с л е г к о с т ь ю...

Впрочем, чего бояться? Это до меня сказано: «Он не был легкомыслен, он дразнил потом Николая из Сибири письмами и проектами, написанными издевательски ясным почерком, тростью он дразнил медведя,— он был легок» (Тынянов — о Лунине).

Обычно слово это, «легкость», мы применяем к поэзии — первым делом к Пушкину, к его плеяде («веселое имя Пушкин», сказал Блок), но она — не только победа гения, она эстетическое выражение самосознания лучших людей той поры.

Легкость — не отсутствие драмы; быть легким в высоком понимании значило: в тяжелей-

ших обстоятельствах, как бы не замечая их, вольно и гордо нести голову, не выказывая того, как дорого стоят внутренняя свобода и внутреннее достоинство.

Цена легкости была поверена судьбой декабристов и декабристок.

«Лишив нас всего и вдруг поставив на самую низкую, отверженную ступень общественной лестницы, правительство давало нам право смотреть на себя как на очистительные жертвы будущего преобразования России...»— это пишет декабрист Басаргин; так пишет, словно у него не отняли всего, а все дали, да и буквально: «Правительство д а в а л о н а м п р а в о». А Екатерина Трубецкая ехала в Сибирь не за несчастьем — за счастьем; то, что она оставляла за собою, мало значило в сравнении с любовью.

Может быть, это и есть внутренняя свобода — быть свободным от всего неглавного?

Мне кажется, фильму недостало углубленности в своеобразие эпохи, и, вероятно, это главная причина эклектики, того, что легкость отделилась от драмы: первая теперь граничит с легкомыслием, а вторая вышла однотонно-мрачной, непросветленной.

Но порою пренебрежение верностью эпохе на удивление элементарно.

По правде, я не возьму в толк, каким обра-

«Звезда пленительного счастья». Трубецкой—А. Баталов

зом роль князя Трубецкого могла быть поручена Алексею Баталову. Наверное, уже фотопроба могла от этого предостеречь.

Не имею ни малейшего намерения обидеть актера, которого высоко ценю в ряде его работ. Речь «всего только» о типажности.

Притом не о простом несовпадении конкретных обличий; существует общий тип, точнее, существует типология — нации, эпохи, класса, и если Баталов, воплощение типа демократического (отсюда, от соединения интеллигентности с «простецкостью» идет его обаяние), хорош в Гурове и уже нехорош в Феде Протасове, в «барине», то в аристократе Трубецком он не представим.

Подобные (а их немало) нарушения не только режут глаз, они рушат доверие: мелок и больно уж непородист Николай I, которого играет Василий Ливанов, актер хороший, но снова «не тот»; император суетлив и мещанист, и не понять, каким образом такой Николай сумел очаровать Каховского и вызвать доверие у Рылеева.

Да и сам Рылеев (О. Янковский) недуховен и как-то расплывчат, зато, кстати, внешне весо́м (при ничтожности текста) А. Пороховщиков в роли Пестеля. Приземлен и опрощен старик Раевский (Л. Иванов), и все его семейство погружено скорее в среднеинтеллигентскую, провинциальную, чеховскую атмосферу.

Но вот самое досадное, досадное настолько, что мне хочется спрятаться за спину Эйдельмана: «Волконские... Нет, нет, нет! Артистка не виновата: многое играет хорошо, но настолько не Волконская, что это уж невозможно».

Это правда, Наталья Бондарчук многое играет хорошо, иной раз прорываясь к тяжеловатой страстности, показанной в «Солярисе», но (тоже правда), во-первых, «настолько не Волконская...», настолько какая-то внутренне медлительная и вот именно тяжеловатая, а во-вторых, этого «многого» — немного.

«Артистка не виновата» еще и потому, что играть ей, в отличие от Шикульской и Купченко, почти нечего. Роль не сложилась сценарно.

А для фильма, для понимания сути в с е х декабристок, для понимания эпохи линия Волконской важна первоочередно.

Почему? Потому что Полина Гебль самой жизнью, самим происхождением своим поставлена как бы в сторонку; я уж не говорю о комедийной стилистике и о том, что «декабризм» Анненкова (в фильме) всего только малоубедительная сюжетная связка. Что до Трубецкой, то ее влекла в Сибирь т о л ь к о невероятная любовь; правда, отец, граф Лаваль, был хоть и сыном виноторговца, но скорее либералом, однако сказалось это больше в том, что он не препятствовал отъезду.

История Марии Волконской — куда более необыкновенна.

Соберем в кулак общеизвестное: двадцатилетняя женщина, вышедшая замуж меньше чем за год до ареста мужа, вышедшая без любви, по приказанию отца; видевшая мужа за этот год не более трех месяцев и в одиночестве вынашивавшая ребенка,— эта женщина, узнав о судьбе князя Волконского, решается ехать за ним без колебаний. И едет, преодолев упорство отца, оставив в России маленького сына, несмотря на трезвые предупреждения, что он без нее погибнет (так и вышло).

Надрыв, истерика? О, нет. Внезапно вспыхнувшая любовь к мужу? Тоже нет, в общем. Как известно, впервые увидев его, Мария Николаевна пала на колени и поцеловала оковы,— поступок прекрасный, но вот что не без тонкости замечено Вересаевым: «Для поэмы это очень хорошо, еще лучше было бы для театра (для кино уже чревато опасностью.— *С. Р.*). Но в жизни! В жизни: после долгой разлуки увидеть любимого, измученного страданиями человека — и не броситься ему в объятия, а раньше стать на колени и поцеловать кандалы! Такая чисто французская театральщина не согласуется со строгою простотою характера Волконской. Очевидно, душа ее была полна не любовью к близкому человеку, а благоговейным уважением к его подвигу и страданиям».

Очевидно. Известно и то, что любовь так и не пришла, и, как писал сын Якушкина, видевший Волконских уже в пятидесятых

«Звезда пленительного счастья». Трубецкая — И. Купченко, Цейдлер — И. Смоктуновский

годах: «Этот брак, вследствие характеров совершенно различных, должен был впоследствии доставить много горя Волконскому и привести к драме, которая разыгрывается теперь в их семействе».

Ни любви, ни взаимного понимания, ни благоразумия даже (оставить сына значило неизбежно подвергнуть его опасности)... И все-таки эта, во всех отношениях удивительная женщина совершает свой поступок, а мы перед ним до сих пор преклоняемся. Руководит ею «чистый» (ибо других мотивов нет) долг, «чистая» честь.

Волконская — д е к а б р и с т к а в самом полном смысле: не только жена декабриста, но как бы одна из них, героев декабря,— по самосознанию и самоотречению.

Для меня поразительны слова Льва Аннинского из упомянутой рецензии. После впечатляющей аналогии с протопопом Аввакумом он зовет «поверить в это чудо, понять, как ниоткуда, из ничего, нежданно и непредсказуемо вдруг рождается в человеке святая решимость...»

«Поверить в это чудо, понять, как ниоткуда»,— это может быть хорошо, как стихи, но смысл! Ниоткуда... Из ничего... Непредсказуемо...

Нравственный агностицизм, что ли?

Но всякий поступок, в том числе «непонят-

ный» (а Якушкин-младший так и писал, сравнивая Волконскую с иными декабристками: «Подвиг, конечно, небольшой, если есть сильная привязанность, но почти непонятный, ежели этой привязанности нет»), рожден не только самим человеком, но эпохой, даже если совершен наперекор ей,— вот еще одна необходимая аксиома.

И чем поступок непонятнее, то есть — необычнее, тем больше он говорит об эпохе: тоже аксиома, хотя и принявшая обличье парадокса.

Марина Цветаева увидела «жутко биографический элемент» в диалоге из «Капитанской дочки»:

«Пугачев задумался. «А коли отпущу,— сказал он,— так обещаешься ли ты по крайней мере против меня не служить?»

— Как могу тебе в этом обещаться? — ответил я.— Сам знаешь, не моя воля: велят идти против тебя — пойду, нечего делать».

Да, это резко будит в памяти знаменитый разговор Николая с Пушкиным:

— Где ты был бы 14 декабря, если бы ты был в Петербурге?

— На Сенатской площади, ваше величество!

Вот они, два «непонятных», два одинаково опасных поступка. Но как переменились эпохи, как переменилось самосознание! «Не моя воля» — и моя воля. Моя честь.

Вспомним слова Александра Раевского, сказанные царю в ответ на попрек в недонесении: «Честь дороже присяги...» Академик М. В. Нечкина прокомментировала их:

«Так разобщились для молодой России понятие ч е с т и с понятием с л у ж е н и я ц а р ю. Честь стала заполняться новым содержанием — служение не царю, а р о д и н е».

Между прочим, и Иван Александрович Анненков ответил так же — и на такой же вопрос Николая; в фильм этот эпизод вошел, но мелькнул в ряду прочих.

— Если вы знали, что есть такое общество, отчего вы не донесли?

— ...Тяжело, нечестно доносить на товарищей.

Пушкинский ответ приводится обычно в подтверждение истины, что гений не может кривить душой, во всяком случае, безнаказанно, и поступки поэта не могут противоречить идеалам его поэзии. Но поразительно, что Пушкин здесь выразил не сверхобычную совестливость гения, а некую нравственную н о р м у, не всем доступную, но от этого не перестающую быть нормой.

Они все прекрасны — и не исключительностью своей, а именно соответствием норме, нравственной общностью: Лунин и Пущин, имевшие возможность бежать за границу, но решившие разделить участь товарищей, Басаргин, Фонвизин и иные, поступившие так же, вплоть до полубезвестного морского лейтенанта Бодиско-первого, который заплакал, услыхав, что ему вынесли более мягкий приговор, чем товарищам:

— Мне стыдно и досадно, что́ я лишен буду чести разделить с вами заточение и ссылку...

Снова — «чести»...

Отступничество Трубецкого (стыдливо припрятанное в фильме), и оно по-своему отразило общую атмосферу. Да, он испугался «рылеевщины»; да, как профессиональный военный привык исходить из трезвой оценки сил неприятеля и собственных сил, и романтические порывы были для него неубедительны. Но не смог же он вовсе отступиться (я не говорю: предать), не решался до последних мгновений выйти из товарищества. Честь и долг были испытаны в условиях уж поистине критических — нерешительностью, несогласием в коренных политических вопросах, сугубой трезвостью. И все же не смогли вовсе рухнуть.

То лучшее, что сумело воспитать в себе русское дворянство, воплотилось в нравственном кодексе декабризма.

(Кстати, в фильме сами дворяне несколько наивно поносят дворянское сословие; это потому наивно, что революция-то была как-никак дворянской, а не пролетарской, и равенство сословий вовсе не означало всероссийской бесклассовости. Большинство декабристов и близко мыслящих людей главным считало о б я з а н н о с т и дворянина, а уж

п р а в а понимались как возможность наилучшим образом эти обязанности исполнить. «С какой целию? — спрашивал сам себя Пушкин, имея в виду цель существования дворянства и его отношение к народу. И сам отвечал: — С целию иметь мощных защитников или близких ко властям и непосредственных предстателей».

Мария Волконская знать не знала о существовании тайного общества: муж ее в свои дела не посвящал. И тем не менее очевидна причастность ее к тому же нравственному кодексу, очевидна готовность немедленно поверить в святость восстания против неавторитетной более власти, очевидна, как я уже сказал, наиболее явно из-за отсутствия иных, сугубо личных мотивов.

Право, будь линия Волконской удачной, многое можно было бы стерпеть,— даже редкостную невыразительность роли Волконского.

Вот уж где, казалось, нечего было ждать типажного недоразумения: кому, как не Олегу Стриженову сыграть импозантного красавца? Не впервой, слава богу. Но, может быть, именно «наигранность комбинации», говоря на хоккейно-футбольном языке, и обманула своей видимой надежностью.

Каковы бы, впрочем, ни были причины, роль не вышла. Вернее, роли попросту нет: есть Стриженов, то подтянуто-щеголеватый, то — в сцене каторги — картинно бородатый, как Робинзон Крузо. Все это настолько не имеет ничего общего с генерал-майором князем Сергеем Григорьевичем Волконским, что когда мы видим на экране дворцовую галерею 1812 года, из которой изымают наспех написанный портрет Олега Стриженова, это выглядит дурашливой цитатой из капустника Дома кино, насмешливым намеком на невсамделишность показанного.

«Мужские» потери существенны: нам стоило бы видеть, з а к е м пошла в Сибирь Каташа Трубецкая и к т о воплотил для Марии Волконской понятия, ради которых она совершила свой «непонятный» поступок; иначе, глядишь, и в самом деле померещится то же, что Аннинскому: «ниоткуда, из ничего». Но главная удача фильма зависела все же от намерения авторов показать эпоху в женщине и женщину в эпохе — намерения понятного, а для русской литературы традиционного.

Недалеко ходить: как раз в те годы вырастал женский образ, столь новый для литературы и для общества и, как все истинно новое, столь ясно выражавший свое время, что после и Белинский, и Писарев, и Достоевский спорили о нем, оценивали его и переоценивали, пытались осознать новизну собственной эпохи, ее делового или нравственного облика, сообразуясь с ним.

Конечно, я говорю о Татьяне.

Какая разница судеб — и какая близость! Мария Волконская идет за своим нелюбимым генералом на каторгу — Татьяна остается со своим нелюбимым генералом в петербургском свете. Но и там и тут исполняется человеческий долг, там и тут утверждаются простые и высокие понятия личной чести и личного достоинства, там и тут принимается решение: «...И буду век ему верна».

Если, подражая любознательным читателям, домыслить судьбу Татьяны и вообразить, что «толстый генерал», подобно генералам Волконскому и Фонвизину, тоже замешался в тайное общество (почему бы и нет, в конце концов?), то можно ли сомневаться, что Татьяна разделит его судьбу? Недаром, размышляя о ее характере, говорил Достоевский: «...Разве может человек основать свое счастье на несчастье другого? Счастье не в одних только наслаждениях любви, а в высшей гармонии духа. Чем успокоить дух, если назади стоит нечестный, безжалостный, бесчеловечный поступок?»

Пусть эти размышления помечены уже новым временем, а Татьянина верность долгу отчасти приравнена к жертвенности Сони Мармеладовой, не в этом дело. Татьяна не стала бы рассуждать о «высшей гармонии духа» — потому хотя бы, что сама воплощение ее. Реальная Мария Волконская и вымышленная Татьяна родственны одна другой своим самосознанием... нет, с а м о о с о з н а н и е м: русская женщина едва ли не впервые сама выбирает дорогу, сама решает свою

судьбу — даже на горе себе, становится воплощением не одних семейных добродетелей, но нравственных ценностей, выношенных лучшими людьми эпохи.

Вот почему слабость линии Волконских в некотором смысле решающая. Беда не только в полуудаче Бондарчук, в полной неудаче Стриженова, в скучной обыденности дома Раевских, не только в актерах: все началось со сценария, где эта линия пунктирна, обрывиста, невнятна.

●

Худший из основных компонентов фильма— сценарий. Хороши художник и композитор, высокопрофессионален оператор, талантлив, что бы там ни было, режиссер. Сценарий не сложился.

Может, причина в изначальном решении: взять судьбы трех женщин, притом судьбы, до самого финала не сходящиеся; может, цельность, несмотря на это, могла возникнуть, но не возникла из-за того, что нет в фильме воздуха декабризма,— не знаю. Остается констатировать.

Кто знает, возможно, выход и был, хотя бы чисто монтажный: однажды — именно средствами монтажа — все-таки перекрещены две судьбы. Отъезжает из отцовского дома на Английской набережной Трубецкая, и дормез ее катится мимо Натальи Михайловны Рылеевой. Они в фильме не общаются, вряд ли и в жизни были хорошо знакомы (разные круги, разные уровни общества), но одно то, что мы видим их одновременно, ударяет по сердцу. Одна — счастливица! — едет к каторжнику-мужу, другая...

Не зря во всех рецензиях на фильм, какие я читал, говорится о пронзительной силе этого эпизода.

Правда, мне приходилось слышать (и не от неискушенных зрителей), что они попросту не узнали в мелькнувшем кадре Рылееву и, стало быть, эмоциональный заряд пропал для них вхолостую.

Пожалуй, я отмахнулся бы от их непонятливости, если бы одна стыдливая мысль не остановила эгоистического этого жеста: что скрывать, я и сам не однажды оказывался в том же положении. Рылееву-то я узнал, но многие подробности стали мне окончательно ясны лишь после того, как я прочел сценарий (пособие не общедоступное).

Боюсь, не в одной нашей непонятливости дело.

«Парадоксальным, обостренно поэтичным» назвал все тот же Лев Аннинский монтажный стиль фильма. И одобрил режиссера, который «не прослеживает хронологии событий, но неистово их перемешивает, переслаивает...» Я, признаться, увидел тут другое: «неистовый» монтаж призван скрыть, что сценарий иллюстративен.

Нам во множестве показывают живые картины — точнее, картинки, так они невелики, — из жизни героев. Ретроспекция дробится на микроэпизоды, из которых мы можем узнать, что, допустим, Трубецкая с мужем путешествовала по Италии, что ее там рисовал художник (из сценария выяснилось: Брюллов), что она коротко побеседовала с какой-то дамой (оказалось, с Зинаидой Волконской), танцевала на балу — и т. д., и т. п. Информативность ничтожна, а эмоциональность... нет, не верю я (не верю умозрительно и не почувствовал непосредственно), что можно построить цельную, эмоционально цепкую систему, многократно используя, по сути, один прием: вот князь Трубецкой, над головой которого ломают шпагу, стоит на коленях — и возникает бал в доме Лавалей; вот после скачки княгини Трубецкой по сибирской равнине воскрешаются воспоминания об «италийских берегах»...

В пересказе это звучит не очень убедительно, знаю, потому что беда не в самих по себе сопоставлениях, сколь бы ни были они прямолинейны, беда в их множестве и однообразии.

Иллюстративность таким образом, конечно, не маскируется, а еще больше лезет в глаза. Трубецкая проскакала тысячи верст, а Зинаида Волконская подает голос из ретроспекции: «Не правда ли, русские женщины не любят путешествовать». Потом Зинаида продолжает: «Не забывайте, что сегодня вече-

ром вас ждет герцогиня», и Трубецкая оказывается в приемной Цейдлера.

Но нам не нужно объяснять, что сибирские дороги тяжелее итальянских аллей и что прием у герцогини интереснее приемной иркутского губернатора! Не нужна игра в поддавки!..

А она ведется. От наплыва общеизвестного (которое временами из-за лихорадочного монтажа становится малопонятным) страдаем не только мы, страдают и герои фильма. Вроде бы страдают ради нас. Старик лакей рассказывает Анненкову о причудах его матери, известных всей Москве да и за пределами ее,— таким образом мы получаем нужную информацию, даром что Анненков выглядит глуповато. А виднейшие декабристы, расположившись за столом, изрекают истины вроде:

— Их продают в розницу, разбивают семьи, развращают жен, крадут невинность дев...

— И все это явно! Нету страха на утеснителей!

— Баре располагают честью, имуществом и самой жизнью...

— Негры на плантациях счастливей наших крестьян. Есть изверги, что заставляют крестьянок вскармливать грудью борзых щенков...

И. т. п.

Если бы это внушали только нам, можно было бы смирить гордыню: пускай принимают нас за младших школьников, стерпим. Но это говорится даже не в целях пропаганды, а в теснейшем, избраннейшем кругу, и

«Звезда пленительного счастья»

кем говорится: Пущиным, Якубовичем, Каховским, Рылеевым.

Участники этого «круглого стола» словно бы отвечают невидимому интервьюеру. Но уровень интервью обычно сильно зависит от того, кто его берет. Сценаристам очень мало захотелось узнать у Ивана Пущина и Кондратия Рылеева. «Мы ленивы и нелюбопытны...»

Вот еще чем опасны прямолинейные монтажные «стыки»: человеческие ассоциации редко бывают прямыми и несложными, они — если удастся их зафиксировать — отражают жизнь души и работу памяти, говорят об эмоциональных и интеллектуальных залежах. Герои фильма выглядят часто слишком элементарными в своих ассоциациях и воспоминаниях.

Помню, когда я читал недавно повесть, изображающую «поток сознания» большого русского писателя, я обнаружил вдруг, что глубины памяти, из которых он достает свои сокровенные воспоминания, видны мне до донышка. Д а ж е мне, ибо я никак не могу считаться специалистом по этому писателю и сведения мои о его жизни весьма общедоступные.

Ох, что-то не хотелось мне заноситься оттого, что с о з н а н и е великого писателя легко исчерпалось набором моих нехитрых сведений. Обидно стало. И скучно.

Мне кажется, примерно так же человеку, который имеет самый скромный минимум знаний о декабризме и, в частности, о личности Сергея Волконского, именно по причине этой скромности должно быть обидно за князя, чьи воспоминания — да еще в минуту, когда он жжет свои бумаги, узнав об аресте Пестеля,— ничуть не выше его минимума:

— Вы в Северном обществе сохраняете монархию, тогда как общество Юга намерено ее упразднить.

— Упразднить монархию в одночасье невозможно, особенно у нас в России. Ее можно лишь ограничить законом, на манер Британии.

Это — Пестель и Трубецкой...

Жаль, что не однажды доказанное мастерство режиссера так заметно тратится на преодоление недостатков сценария. Тратится без большого успеха. Другое дело — там, где не нужно штопать дыр, все в той же сюжетной линии Анненков — Полина: там Мотыль не просто узнаваем, но, кажется, изобретателен и пластичен порою даже в большей степени, чем прежде.

Талант всегда прекрасен, и, может быть, это с особой остротой сознаешь тогда, когда он сам себя ограничивает, хватает за локти, уходит от наиболее естественного самовыявления.

Что еще сказать? Что само обращение к драгоценнейшему историческому материалу, надолго (кажется, чуть ли не со времен фэксовского «СВД») оставленному кинематографом, само по себе заслуживает поддержки и одобрения? Но это и так ясно,— собственно, большинство моих замечаний порождено как раз размышлениями о богатстве материала, богатстве, далеко не использованном.

Сказать ли что фильм вызван к жизни помыслами безусловно благородными и, стало быть, в какой бы ни было степени, но внушает это благородство и зрителю? Однако и это достаточно очевидно; опять-таки именно поэтому захотелось вновь думать о нравственном кодексе декабризма, о том, что давало возможность этим людям быть и оставаться т а к и м и.

В конце концов, уже за это можно быть благодарным создателям «Звезды». Но та же самая причина (тут неразрывная взаимность) не позволяет благодушествовать, толкает к пристрастной требовательности.

Итак, возвращаюсь к началу: «да» или «нет»? Но не затем, чтобы вынести приговор, однозначный или хоть трехзначный, сочинялась эта рецензия. Что бы там ни было, важнее (и интереснее) размышлять о том, как режиссер ищет и находит или ищет и не находит. Важнее уроки фильма, вторгшегося в пределы историко-биографического жанра.

Думаю, и для самого режиссера они важнее результата работы: вряд ли Владимир Мотыль, ощутив вкус к истории, скоро утратит его.

М. Зак

Герасимовское

Время, художник, творчество

Одну из своих лекций, позже напечатанную, он назвал «Характер как феномен». Речь шла о неповторимости, поразительности человека, перенесенного из жизни в искусство. Художник и есть тот, кто умеет это делать, доказывал он студентам.

Нельзя ли воспользоваться этой формулой?

«Герасимов как феномен ...»

Хотя речь пойдет не о вымышленном образе, а о вполне реальном человеке, который многим хорошо известен лично, другим — и таких значительное большинство — через его фильмы. Во-первых, формула рассчитана на положительный отклик в день, когда Сергею Аполлинариевичу Герасимову — 70. Во-вторых, в ней заключен не только юбилейный, но и прозаический, рабочий смысл.

Кинорежиссер, литератор, актер, педагог — он свыше полувека работает в искусстве, которому едва перевалило за 80. Кино пока что укладывается в одну жизнь. И если мастер способен соразмерить свою судьбу с движением целого искусства — разве это не удивительно, не феноменально? Тем более, когда делается это не в мемуарах, а на съемочной площадке, в монтажной, в студенческой аудитории под знаком жестокой необходимости все снова и снова решать проблемы жизни средствами такого еще молодого и все еще ищущего себя искусства.

Занимаясь в мастерской фэксов, постигая навыки пантомимы и акробатики на знаменитом красном ковре в елисеевском особняке, он впервые слышит от Г. Козинцева, приехавшего из Москвы, о «Стачке» С. Эйзенштейна. Эта-то картина и «перевернула», по выражению Герасимова, жизнь мастерской. А для него лично навсегда осталась примером «разгримированного искусства» — так он определит ее много лет спустя. Теперь сравним юношеское впечатление с чувством открытия нового художника, которое он испытал в работе с В. Шукшиным и на просмотрах его фильмов. Два имени или две эпохи кинематографа? Но они обе уместились в одной его судьбе. То, что занесено на скрижали истории (впадая в возвышенный слог), и то,

что входит строчкой в репертуар «Вечерки», сдвинулось в опыте одного человека. Он был современником первых опытов революционного кинематографа, а сегодня он — активный участник нынешнего нашего кинематографического процесса.

Все-таки здесь есть чему удивляться... Может быть, динамике того процесса, когда время бежит, запечатленное на пленке и со скоростью пленки? Или тому, что можно учиться и у С. Эйзенштейна и у В. Шукшина?

Если же вы захотите понять, как на протяжении полувека общие закономерности искусства преломлялись в личности одного художника, то и в этом плане творчество Герасимова окажется вам полезным. Типология и феноменальность — они сталкиваются в его фильмах, образуя сплав, чей секрет пытались разгадать немало исследователей. Известная книга С. Фрейлиха, посвященная Герасимову, была названа «Искусство кинорежиссера» (1954). Название возникло не по авторской воле, а благодаря тем, кто хотел в те годы «застраховать» себя от возможных упреков в излишнем внимании к одной кинематографической личности. Теперь, когда издательские страхи остались позади, название монографии получило дополнительный смысл. Оно выглядит как приглашение к обмену мнениями: способен ли один режиссер стать некоей моделью развития целого искусства? Что же его творчество, очевидно, дает материал для подобного обмена мнениями, если Л. Рыбак в книге «В кадре — кинорежиссер» фиксирует работу Герасимова на съемочной площадке, если Н. Волянская вводит читателя в аудиторию ВГИКа —«На уроках режиссуры С. А. Герасимова», а Л. Парфенов в книге «Сергей Герасимов» на историческом фоне исследует движение мысли и образов художника.

Сделаем попытку вновь — накоротке — проследить проложенный им в искусстве путь, имея в виду прежде всего точки пересечения с путями других мастеров, товарищей и учеников. Представим себе воображаемый «полиэкран», где в единой плоскости сталкиваются кадры из разных фильмов, герасимовских и негерасимовских; мы надеемся уловить их отличия и сходства, понять, услышать, как голос художника записался на фонограмме советского кино.

...Романтический злодей, авантюрист Роман Медокс, затянутый в лосины, с узкими бачками на смуглом лице, щурится сквозь лорнет на свою жертву — поручика-декабриста. Этот кадр из актерской биографии Герасимова далеким ходом отзовется в звуко-зрительной увертюре к «Маскараду», когда заскользит по экрану в снежной круговерти летящий профиль Арбенина на панораме стылого Петербурга.

...Суровые просторы, распятая на шесте лошадиная шкура, всадники на косматых конях, ветер сушит лица, обтягивает скулы — такими остались в памяти съемки фильма «Одна», где он работал ассистентом у Г. Козинцева и Л. Трауберга и где в роли председателя сельсовета, подкулачника, впервые ощутил острую потребность заговорить с экрана. Тому причиной была не только наступавшая эра звукового кино. Под напором сильнейших жизненных впечатлений, связанных с классовой борьбой на Алтае, словно рвалась утонченная нить жестов и мимики актера немого кинематографа.

Этот же давний запас впечатлений позднее неожиданно скрестится со «Скифами» А. Блока. На берегах Байкала в фильме «У озера» их читала девушка, воспитанная на книгах и нравственном максимализме, впервые столкнувшаяся с реальными сложностями жизни.

...Север, собачьи упряжки, закутанные в меха люди — в кадре коллектив зимовщиков. Каждый из них характер, а вместе они складываются в романтический образ советской молодежи. Через десятилетия география «Семеро смелых» повторится в фильме «Любить человека». Однако время продиктует свой замысел: как создать на северных широтах такие условия жизни, чтобы не требовать от людей ежедневного героизма? Романтика освоения новых земель получит иное, нравственное измерение, с опорой на характер делового человека формации 70-х годов.

Если же выйти за пределы его фильмов,

«СВД». С. Герасимов — Медокса

если монтажно столкнуть их с другими, то тогда возникнет одна из самых примечательных, на мой взгляд, связок внутри советского кино. Вот, например, «триада» сцен, взятых из разных картин. В союзе друг с другом они выглядят как целостный образ искусства, следующего по пути истории своего народа — искусства классовых битв, трагического пафоса и просветленной героики.

«Одесская лестница».

«Психическая атака».

«Вступление немцев в Краснодон».

Эти сцены объединены открытым противоборством двух сил. Одна из них предстает в облике солдатской шеренги, шагающей по ступеням; в виде офицерского полка каппелевцев; в потоке фашистской нечисти, заливающей улицы города. И тут же толпа приветствует восставший броненосец, конница устремляется за легендарным всадником, лица молодогвардейцев врезаны в кадры нашествия — вот частицы другой силы. И они побеждают первую, исторически и художественно, благодаря монтажной сшибке кадров. Мы еще вернемся к ним, чтобы попытаться увидеть в сходстве и несходстве этих сцен из «Броненосца «Потемкин», «Чапаева», «Молодой гвардии» движение социальных замыслов и монтажных форм нашего кино.

А если столкнуть не фильмы с фильмами, но кино и, допустим, литературу: коль скоро, по мнению Герасимова, «литература — мать всех искусств»? Тогда переворачивается такой пласт, где либо ухватываешь отдельные вкрапления, вроде чеховского «Ваньки» в картине «Учитель», либо нужно на многих и многих страницах перепахивать шолоховскую прозу и наблюдать затем, какие кинематографические всходы дала она в «Тихом Доне»...

Феномен Герасимова слагается из разных элементов и свойств, присущих самому мастеру и времени, судьбам его героев и биографии страны. Журнальной статье трудно претендовать на полноту сведений и всеохватывающий анализ, да и надо ли при наличии стольких книг?

Вижу свою задачу в другом — в этой вот «полиэкранности», где кадры не одиноки, как неодинок и сам художник в ряду мастеров киноискусства.

●

Первые четыре(!) фильма Герасимова не сохранились. Известны названия —«Двадцать два несчастья», «Лес», «Сердце Соломона», «Люблю ли тебя», имеются пожелтевшие газетные вырезки с не всегда лестными оценками, составлены аннотации, объясняющие, что фильмы касались различных сторон труда и быта, а последний был комедией: на уцелевшей фотографии улыбается совсем юный

Петя Алейников. Наверное, было бы очень интересно реконструировать исчезнувшие фильмы, как это делают театроведы со старыми спектаклями.. Но судьбе было угодно, чтобы Герасимов начинался картиной «Семеро смелых»— зрелой работой, обладающей всеми признаками особого авторского взгляда и сознательно избранной стилевой манеры.

Все, что случилось до этого, похоже на огромный, растянутый в десятилетие, скрытый репетиционный период. Хотя на самом деле это неверно. Герасимов-актер был очень хорошо известен. В любой кинематографической общине он естественно занимал место лидера, как пишет его партнерша по фэксовским картинам Елена Александровна Кузьмина в мемуарах, которые выходят в издательстве «Искусство». Однако эффект внезапности «Семеро смелых» был настолько силен, что прошлое свернулось, будто занавес, и на авансцену кино шагнул незнакомый, новый мастер, родившийся вот так, сам собой!

Любопытно, что открытие совершилось на хоженых тропах. Фильм о зимовщиках? Были такие и раньше, скажем, «Ледяная судьба», где роль радиста исполнил Олег Жаков, товарищ Герасимова по дням юности и по мастерской фэксов. В «Семеро смелых» О. Жаков вновь сыграл радиста арктической зимовки — вот еще одно и прямое совпадение. Говорилось в похвалу, что режиссеру удалось избежать «джеклондовщины», хотя северная натура намекала на известные аналогии. Пожалуй, это не совсем так: мотив «белого безмолвия» чувствуется в заснеженных кадрах, как и в атмосфере общей влюбленности в единственную на этих широтах женщину. И фигура человека, который тащит за собой на лыжах попавшего в беду друга, тоже невольно обращает память к рассказам американского писателя.

А вот соседи «Семеро смелых» по экрану. Действие фильма А. Довженко «Аэроград» происходило на дальневосточных границах, где должен был вырасти город будущего. В «Летчиках» Ю. Райзмана люди порой видели землю с высоты, и этот взгляд невольно расширял пространство в кадре. «Тринадцать» М. Ромма снимались в песках Каракумов. Молодые зимовщики из фильма Герасимова вышли к самой северной окраине страны.

На таком фоне разворачивались сюжеты картин, где всегда имелось место для подвига. Разность дарований и режиссерских манер не могла преодолеть их общности. Шли поиски человеческой стороны подвига, его истоков в характерах и буднях. Как бы высоко или далеко ни забрасывала судьба героев, границы действия и его потолок находились в пределах досягаемости для обычного человека. В тех же «Летчиках» кто-то бежал по аэродрому, чтобы было видно, как на втором плане разворачивается парад самолетов: человек бежал позвонить по телефону, а зрители видели, как красивы машины, которые остались за его спиной. Да и не число самолетов хотели показать авторы, а окрыленность людей. Но без ходульности и выспренности.

Адриан Пиотровский писал в брошюре о «Семеро смелых»: «...Чем героичнее и славнее дела, совершаемые нашей молодежью, тем проще, строже и скромнее казалось нам правильным говорить об этих делах».

Какой непривычный порядок слов: сначала «героичнее», потом «скромнее». В этой непривычности заключена точность оценки. Отсюда можно делать отсчет по творческой шкале Герасимова. Ему было чуждо ораторское возбуждение. Открытие новой киноэстетики в «Семеро смелых» начиналось со слова: люди на экране говорили, как в жизни. Искушенные в искусстве, конечно, понимали, что за этой естественной, негромкой интонацией стоит особая школа актерской игры, сознательно выбранная манера человеческого поведения и речи, свой угол зрения на жизнь. Но все эти соображения возникали после просмотра, а во время него зрители просто наслаждались удивительным ж и з н е п о д о б и е м того, что происходило на экране...

Зимовщики разбирали оборудование, осваивались на новом месте, кто-то просил молоток, тактично помогали женщине, радист требовал тишины, из-под пола появ-

«Обломок империи». С. Герасимов — меньшевик

лялся арктический заяц-мальчишка, пробравшийся на пароход, на ходу, в обмене шутливыми репликами, решалась его участь: «А песню нашу знаешь?» Старательно вытягивая шею, он пел: «Лейся песня на просторе...», подхватывали все шестеро — так возникала, в словах и в действии, атмосфера человеческого общежития, которая и превращала отдельных людей в коллектив, а разные характеры — в единый образ молодости.

Не забудем, что фильм создавался в первые годы говорящего кино, когда контрапункт между звуковой дорожкой и изображением подчас казался единственным выходом из тупика натурализма. На слово, идущее с экрана, давила вековая театральная традиция. Форсированная многозначительная интонация была одной из самых распространенных в кино.

А тут — зимовье, свист ветра, снежные бури, голос человека глушат голоса природы, надо бы кричать и кричат: «Пироги-то! Забыли!» Но оказалось, что одна, монотонно повторяемая фраза: «Богун, Охрименко, где вы?»— может сыграть роль большого монолога, если эту фразу произносит бесконечно усталый радист, взывая к товарищам, пропавшим в снежных просторах.

В. Пудовкин написал тогда книгу «Актер в фильме». Он вдохновлялся и мучился проблемой синтеза немого и звукового кино. Вот что он сказал о Герасимове: «Ему удалось найти правильную форму речи на экране, не потеряв тончайшей выразительности мимики актера, которая была доведена до большой высоты в немом кино».

Открытие готовилось исподволь, есть даже точная дата: в 1931 году Герасимов возглавил актерскую мастерскую в Ленинградском институте сценических искусств. Хотя эта дата далеко не первая в герасимовском решении актерской проблемы (он начинал ее решать, прежде всего, на себе самом), она важна как отправная точка Герасимова-педагога. Этот род его деятельности принес кино столько известных имен, что они с трудом поддаются учету. В те годы сосчитать было гораздо легче: Т. Макарова — врач Женя Охрименко, О. Жаков — радист Курт Шефнер, И. Кузнецов — моторист Саша Рыбников, А. Апсолон — геолог Ося Корфункель, П. Алейников — поваренок Петя Молибога. Ученики его мастерской стали исполнителями ролей в «Семеро смелых». Атмосфера крепкого актерского товарищества — то, что можно назвать «студийной атмосферой», оказала сильнейшее, нравственное и художественное, влияние на сам коллективный образ зимовщиков. Потом такая связь между педагогикой и творчеством станет для Герасимова традицией. Актерская школа на протяжении лет становится школой жизни; отсюда и прорастает в его фильме верность натуре образов молодых современников. Актер театра Н. Боголюбов (начальник зимов-

ки Илья Летников) и И. Новосельцев (летчик Леня Богун) вошли в студийную атмосферу съемок на равных и замкнули собой ансамбль фильма.

Вслед за словом и актером, соединенными, благодаря тщательному искусству, в естественные, жизнеподобные характеры, речь должна была зайти о роли натуры в «Семеро смелых»— о съемках на Кольском полуострове, в условиях, максимально приближенных к реальным, о том, как Арктика на экране была согрета дыханием человека, и о шумных птичьих базарах в недолгие дни заполярной весны... О многом еще хотелось бы сказать, но короче других сказал Герасимов: «Мы трактовали молодость наших героев с позиций собственной молодости».

Они соединили свои биографии с биографиями персонажей, не буквально, конечно, а в духовных истоках, в ощущениях, в поисках и открытиях новых территорий — на карте страны и на экране. Сама тема фильма была подсказана Герасимову и его соавтору, писателю Ю. Герману, письмом в «Комсомольскую правду» полярника Кости Званцева с призывом организовать молодежную зимовку. Но ведь Званцев—это старый товарищ по занятиям в актерской мастерской. Показательный для Герасимова момент: толчком к замыслу может послужить газетный материал (дискуссия о Байкале и фильм «У озера»), однако публицистика должна пройти стадию личного освоения, будь то старая дружба, воспоминания детства или характер героини, списанный со своей ученицы.

Его фильмы часто вбирают общую проблему, чьи очертания настолько широки, что не укладываются на нашем воображаемом «полиэкране». Что есть биографическое в искусстве? Внешние приметы набрать проще простого. Старик Лаутин в «Учителе» воспроизведен с реального человека, памятного по дням детства, как, впрочем, и весь «уральский этнографизм», на котором замешан быт фильма. Актер А. Солоницын взят на главную роль в картину «Любить человека», потому что похож на отца Герасимова. Близость с В. Шукшиным в работе над фильмом «У озера» особая: «Мы оба люди сибирского происхождения». И так далее. Вероятно, любому художественному поступку Герасимова можно найти аналог в его собственной биографии.

Но в том-то все и дело, что личные пристрастия и склонности оборачиваются в его искусстве общественной необходимостью. Этот трюизм остается таковым до тех пор, пока он изложен во фразе, а когда личность и биография начинают выказывать себя в конкретном произведении, то возникают сотни новых вариантов. Герасимов говорит студентам: «Человек формируется по принципу пережитых страстей, активного участия в жизни. Вообразить невозможно, надо пережить». За этой общей формулировкой — убежденность, добытая своим, далеко не всегда легким опытом. Мы еще к нему вернемся, а сейчас—одно отступление...

Фурманов «пережил» Чапаева. Пережитое он вложил в повесть, выросшую из дневников. Взгляд очевидца невольно корректировал «народную молву», по выражению писателя. Фурманов задавался вопросом, как показать Чапаева — земным или богатырски облагороженным? Ответ известен, он заключен в литературном образе комдива, документально точном. А народная молва осталась, но преображенной, преломленной сквозь личность автора; он разделил народную любовь к герою и выразил ее в лирических отступлениях, одно из которых так и начинается: «Милый Чапай, где ты?..»

Братья Васильевы и Бабочкин создали свой фильм десять лет спустя. Бывшие красноармейцы, они не хуже автора повести знали будни гражданской войны. Но свой опыт и свои биографии они вносили в искусство в других хронологических рамках. За эти годы изменения в жизни народа оказались настолько велики, что вызвали ощущение целой эпохи, прошумевшей над страной. И близкое прошлое словно отодвинулось в легендарную глубь. В «Чапаеве» легендарность из лирических отступлений, из предыстории образа прямо перешла в художе-

ственный контекст фильма; говоря словами авторов, они сумели «соединить эпическую легендарность самого образа Чапаева с реалистичностью его показа...»

Классический пример того, как биографический опыт отлился в форму, приготовленную для него опытом историческим.

Какая может быть биография у режиссера и как ей сложиться на съемках и в просмотровых залах, внутри своего искусства, отнимающего все время и мысли? Этот вопрос, который нередко задают, выглядит справедливым. Но до известной степени. Простейший и обязательный вид режиссерского существования — киноэкспедиции — уже является огромным преимуществом данной профессии. Герасимов пишет, например, что его замыслы обычно рождались «где-то в поездках, которые мы именуем экспедициями, при непосредственных соприкосновениях с жизнью народной».

Из одной такой поездки, на Дальний Восток, он привез, в проекте, фильм «Комсомольск». Строительство города на Амуре, то есть реальное событие превратилось в событие художественное. И вновь здесь не было прямого открытия. А. Довженко и А. Мачерет раньше сняли «Ивана» и «Дела и люди» на Днепрострое. Но для Герасимова это было открытием новых сторон своей поэтики, когда найденная им и его актерами манера человеческого общения — найденная для семерых, вдруг распространилась на город. Было бы наивным думать, что такой скачок в масштабах мог совершиться безболезненно и бесконфликтно. Появившийся недавно IV том «Из истории «Ленфильма» (кстати, прекрасное и нужное издание) содержит документы и о постановке «Комсомольска». По ним видно, в каких спорах создавался фильм и как нелегко решалась выбранная Герасимовым задача: «рассказать о нескольких людях Комсомольска, постоянно соприкасая, вводя в центр событий сам Комсомольск». К этому надо присовокупить шпионскую интригу, которая занимала место, но не прибавляла достоверности...

Тем не менее, фильм стал художественным событием. Он по-своему решал одну из центральных проблем нашего кино, связанную с тем, что жизнь постоянно предоставляет ему строительные площадки в качестве съемочных.

Ни вековая тайга, ни река Амур, ни развороченная стройкой земля — всемасштабные объекты, претендовавшие на кадр целиком,— не заставили Герасимова отступиться от своего принципа: подробного, пристального, детального наблюдения за жизнью человека. А людей на экране стало больше, много больше. Чтобы не превратить их в фон, требовался особенно точный и быстрый режиссерский глаз. Парень в картузе с большим козырьком увидел, как новенькая, только что приехавшая, бежит к шалашу, где живет ее муж, посмотрел вслед, расплылся: «Ой, торопится-то как, милка моя...» Мужская зависть, добродушие сильного, насмешка, лексика фразы — и человек вошел в фильм. Нужно ли было тратить на него кадр или стоило приберечь метраж для более важного: сюжетно или общественно? Работа над «Комсомольском» тем-то и была трудна, что режиссер учился извлекать социальный эффект из обыденности, просмотренной любовно и тщательно.

«Кисленького не привезла?»— девушкам в бараке хочется кисленького, в окно лезет нахальный парень, зовет Клавдию, та жеманится, идет быстрое обсуждение: «И верно, чего-то ходит, ходит... А потом от этого дети бывают», смеются, жалеют, что девчат мало на стройке, а то бы показали парням; Наташа, новенькая, предлагает написать в газету: пусть едут сюда девчата, но самой ей невесело, только что поссорилась с мужем, который задумал сбежать, а она-то ехала к нему пятнадцать суток и теперь все повторяет: «пятнадцать суток...»

Из этого сложится сцена, озаглавленная, как в немом кино, титром—«Письмо». Сцена, где женский барак пишет письмо всем девушкам страны; сцена отличная еще и потому, что зритель увидел, как проросла — сквозь характеры и сквозь быт — идея всенародного призыва.

В тесноте заселенных бараков не терялась нить режиссерского замысла, которая связывала людей и город, характеры и стройку, быт и пафос. Пафос не мог не возникнуть в рассказе о героизме строителей Комсомольска. Пафос и возник, но не в монтажной декламации, а из самих обстоятельств: люди спят после изнурительного труда, воздух в кадрах густ, а надо поднимать ребят на канал; будильник подносят к уху — спят, поставят на ноги — спят, стреляют в потолок: «На канал!» В морозной дымке плывет бревно с воткнутым флажком, гонят бревно баграми, и открывается даль Амура с пробитой во льду полоской воды.

Будят ребят, но и в зрителях тоже будят почти физическое ощущение тяжести труда, чтобы затем иметь право показать его праздничную сторону. Жизнь возникает на глазах, в виде процесса.

Съемочный аппарат сдвигается с места, идет хрестоматийная панорама — проход героини и комсомольского секретаря по раскорчеванной тайге, как по будущим улицам будущего города: асфальта нет, зато цветы рвать можно. Одна из первых больших панорам в фильмах Герасимова. Движение камеры словно воспроизводит ход жизни — натурально и поэтически.

Актерам нелегко сниматься в условиях таежной реальности и быть естественными, как эта реальность. Помогает закалка, полученная на Кольском полуострове — ядро актерской труппы сохранилось. Но тут работать перед камерой труднее, и не потому, что тайга и гнус, а потому что за каждым персонажем, выведенным на первый план, должны просматриваться другие. Надо играть как бы внутри постоянной массовки, оставаясь самими собой, не растворяясь, но и не порывая пластических связей с человеческой средой. В кадрах воспроизведен особый вид жизни — на людях, в общежитиях, в котловане, на корчевке. Диалоги редки, в фильме происходит своеобразная оркестровка голосов, лиц, характеров, звучащих сразу, в одном съемочном плане.

Уроки «Комсомольска» скажутся и в «Молодой гвардии», и в «Тихом Доне», и в других, не герасимовских картинах, где из обычных кинематографических массовок возникают контуры народного образа, где чувство коллективизма, присущее новому укладу жизни, получает зримое, экранное воплощение.

Одну роль и одно актерское имя хочется здесь вспомнить особо. Мотя Котенкова — дебют Валентины Телегиной. Роль, что называется, второплановая, сюжет фильма не испытывает в ней острой необходимости. Но без Моти Котенковой нет «Комсомольска». Каким запасом доброты наделена эта кругленькая, смешливая девушка, какую необходимую и только ей присущую человеческую ноту вносит она в коллективный образ молодежи: естественная, как дыхание, народная интонация звучит в ее быстром говорке, в округлых жестах, во всем ее неактерском облике.

Сколько таких «второплановых» ролей будет разбросано в фильмах Герасимова! Его кинематограф наследует русскую литературную традицию: галерею положительных народных типов. Если не бояться дискуссионных ассоциаций, то можно сказать, что это — «каратаевская» традиция; она не миновала и Мотю — Телегину, хотя расстояние здесь очень велико. Еще дальше отстоит от них невозмутимая героиня В. Теличкиной в «Журналисте», но, по моему глубокому убеждению, и между ними существует постоянная духовная связь.

●

У нас вышло немало книг и статей, посвященных проблемам экранизации. Гораздо меньше исследований, затрагивающих вопросы взаимных связей, притяжений и отталкиваний между кино и литературой как таковыми. Применительно к Герасимову, эти вопросы получают дополнительную остроту, ибо зачем тогда было ему писать: «Я убежден, что режиссура есть функция литературы»?

Ясно, конечно, что когда художник выдвигает какое-либо теоретическое положение, истоки мысли надо искать в образной сис-

теме его произведений. Случается, что это не больше, чем рабочая гипотеза, удобная в конкретном творческом поиске. Герасимову эта мысль была близка уже в период «Учителя». «Учитель» лежит в русле, условно говоря, литературного кинематографа, и лишь потом появятся прямые экранизации: «Маскарада», «Молодой гвардии», «Тихого Дона».

Что значит «литературный», если речь идет об экране? Это значит — способный так же глубоко, емко и подробно отражать жизнь, как отражает ее проза. Это значит — неповторимый авторский взгляд на действительность. Это значит — гибкость и тонкость кинематографического языка, подобного течению мысли, не сдержанной ничем, кроме всемогущего слова. Приблизительно так улавливается смысл эпитета.

«Учитель» был авторской вещью. И не потому, что Герасимов впервые выступил единоличным сценаристом. Фильм наполнили воспоминания детства и юности. Общий контур сюжета — рядовой учитель становится депутатом Верховного Совета — выглядел настолько общим, что мог принадлежать любому кинематографисту. Прекрасная картина «Член правительства» в значительной мере исчерпала социальное содержание этого замысла. Герасимов не сюжетчик. Укладывать его фильмы в сюжетные рамки — все равно, что превращать искусство в аннотацию. Он призвал на помощь свою биографию, и контур заполнился покоряющей достоверностью — пластами жизни, известной ему лучше других; он вывел на экран фигуры, списанные с натуры, одушевил действие подробностями, извлеченными из тайников памяти.

Когда Герасимов говорит об «Учителе», он обычно начинает не с центрального образа Степана, а с его отца, Ивана Лаутина: «Этого человека я знал в жизни». Старик играет серьезную роль в самой конфликтной ситуации, он дает толчок действию, восприняв приезд сына из города обратно в село, как поражение: «Именно... не достиг». Но еще большее значение отец Лаутин имел, «как изначальное звено при написании сценария и постановки фильма — с ним я соизмерял все остальные характеры». Одно действующее лицо в качестве камертона для остальных! Какая же интонация звучала в его образе? Реальность, всамделишность, натура — все тут было, но все это подчинялось главному: народности характера. Вот почему — камертон. Уральский этнографизм, областничество в колорите, строе кадров потребовались Герасимову не для украшения и орнаментов, а как стиль, способный воспроизвести народные устои меняющейся жизни.

Председатель колхоза, бывший партизан Иван Лаутин стал «чапаевской» ролью для актера Павла Волкова. Надо бы всем посмотреть сцену встречи отца и сына, достойную войти в кинохрестоматии как образец естественного бытия человека на экране; в своем непроизвольном поведении люди выявляли в этой сцене суть и развитие образного замысла. На память приходят и взгляд поверх очков, и гимнастерка с цепочкой и орденом, и предварительное омовение рук, а сын рядом, ждет, напряженный и взволнованный, и радостные хлопоты домашних, и пластинки с голосами негров, и заезженная до хрипоты патефонная мелодия «По долинам и по взгорьям», и лицо отца, ушедшего в прошлое, в юность. Чувствую невозможность набором этих деталей передать обаяние зрелища! Чтобы развернуть в описание то, что происходит в кадрах, нужны десятки страниц текста, а экран, благодаря другой мере емкости, излучает все это в мгновения.

Если же отмотать пленку немного назад: прохожий в городском костюме, миновав березняк, поле ржи, деревенскую улицу, поднимается на крыльцо: «Здравствуйте, мама». Сыграна тема возвращения, классическая в искусстве тема. Эти связки, скрытые в глубине фильма, придают ему устойчивость. При всей своей современности «Учитель» покоится на толще художественного опыта, в том числе опыта народного искусства. Дело не в одних частушках: «Серый камень, серый

«Семеро смелых»

камень, серый камень семь пудов — серый камень столь не тянет, сколь проклятая любовь!» Колхозные девушки, Аграфена и Мария, разговаривают о любви песнями. Герасимов использует традиционную поэтическую форму, чтобы оттенить новизну в характерах девушек и в самой лирической мелодии фильма. «Учитель»— фильм о земной любви. Тамара Макарова в расцвете артистического дарования и красоты, Борис Чирков, на котором лежат отсветы всенародной славы Максима из трилогии, образовали значительную в своем человеческом содержании пару, не похожую на обычный лирический дуэт. Это выглядело, как столкновение крупных, страстных характеров, причем женское чувство оказывалось тоньше, богаче, современнее, хотя и изливалось в привычных для деревни песенных образах.

В «Учителе» появились сцены, где литературная традиция открыто вышла на поверхность. Чтение Степаном рассказа «Ванька» в классе и ответ Аграфены на экзамене о крестьянской войне в Германии были превращены в актерские монологи. Литературный текст — из Чехова и вроде из учебника — благодаря искусному словесному действию прозвучал кинематографически и лично как итог раздумий героев.

Фильм получился веселым. Авторский замысел вынес из народных истоков на экран «веселое видение жизни», по определению самого режиссера. Юмор содержался не только в частушках и прибаутках. Старик Лаутин был приведен на экзамен ради отчаянной реплики: «Этого не может быть!» (не может быть, чтобы не было в средние века рабочего класса!). Другой художник, В. Шукшин, который лучше других знал и пользовался поэтикой, коренящейся в глубинах народного сознания, однажды сказал: «Со смехом многое понимается, многое доходит».

●

Герасимовское творчество всегда глубоко эшелонировано, его обеспечивают и литературные и многие иные тылы.

Но разговор об этом проще всего вести на материале «Маскарада». Вступительные даты «1841—1941» (столетие гибели поэта) сами по себе достаточно красноречивы. Юбилейный фильм, «реставрационная работа, дань глубокого уважения к Лермонтову», как писал постановщик. Холодок этой самооценки сегодня странен. Многолетний успех, почти полное отсутствие других «лермонтовских» фильмов, которые можно было бы поставить рядом, показали незаурядность предвоенного «Маскарада».

«Учитель»

Признанный мастер современной темы, автор молодежной трилогии —«Семеро смелых», «Комсомольск», «Учитель»,— вернувшись на сто лет назад, должен был измениться. Его память закономерно обратилась к урокам Ю. Тынянова, одного из создателей «Шинели» и «СВД». В качестве консультанта он привлек известного ленинградского филолога Б. Эйхенбаума. Фильм снимал В. Горданов, друг и соратник А. Москвина: вместе они изобрели то, что было названо в кино «романтической фотографией». По словам оператора, «трепетный пламень свечей» задал светотеневую тональность кадрам. Постановщик счастливо угадал в Н. Мордвинове редкий по красоте и тембру талант трагического актера; роль Арбенина стала для него пожизненной ролью-судьбой. Какую блестящую музыку, какой вальс написал Венедикт Пушков!

Герасимов сумел объединить в работе прекрасных мастеров. Но не всегда это ведет к успеху. «Маскарад» избежал участи фильма-концерта. Лермонтовский стих, «облитый горечью и злостью», стал не просто текстом, он проник в художественную ткань, явился первоэлементом, из которого выросла пластическая и монтажная структура вещи. Для этого потребовался современный кинематографический язык. Литературные, театральные, изобразительные тылы были подтянуты к переднему краю киноискусства.

Кадр необычно удлинился —30, 50, 70, 100 метров без склеек. Изображение словно преодолело экранные рамки, стало текучим, подвижным, льющимся, как музыка. Камера то приближалась к герою до сверхкрупных планов, то теряла его в толпе игорного дома и маскарада у Энгельгардтов; камера жила в ритме духовных порывов человека. Композиционный рисунок фильма, изысканный, стилизованный, необычно сложный в постановочном отношении, преследовал единую цель: не прерывать лермонтовского стиха и выраженного в нем драматического действия. Благодаря этой композиции Арбенин находился в гуще светской толпы, которая обтекала, окружала его, теснила, нашептывала; и вдруг посреди маскарадной толчеи его настигало внезапное одиночество: камера замыкала Арбенина в пространстве внутреннего монолога, и лился с экрана поток мыслей, выраженных чудесным стихом. Так была найдена кинематографическая форма, адекватная лермонтовскому замыслу и самой жизни поэта. «Восстал он против мнений света...»

Я помню, как нам, студентам киноведческого факультета, преподаватель режиссуры

Ю. Геника вручил большие альбомы с наклеенными на листах фотокадрами «Маскарада». Застывший в этих изображениях фильм приобрел новое свойство: четкую графику режиссерской мысли. Переворачивая листы, мы медленно следили за ее развитием, улавливая стихотворный ритм монтажа, и в конце закрывали альбомы, как закрывались двери анфилады комнат в финале картины. Мастерство воспринималось на ощупь. Какие сложные темы, какие новые грани жизни были ему еще подвластны?

●

Премьера «Маскарада» затерялась в тревогах июня 41-го. Изощренное режиссерское мастерство прошло самую тяжелую проверку — трагической простотой военных будней.

Отдельные исторические звенья советского кино связаны между собой и в то же время обладают известной самостоятельностью. В них по-своему решаются общие эстетические задачи. Война значительно убыстрила весь ход жизни, сжала и уплотнила все процессы, в том числе, творческие. Как было поспеть за стремительным темпом событий? Полтора года в обычной жизни — срок небольшой. Примерно столько времени занимает путь фильма от замысла до экрана. Полтора года войны были огромны. События не укладывались в кинематографические сроки. Поначалу выручали мобильные, ударные, похожие на лозунги и плакаты, «Боевые киносборники». Затем пришло время первых фильмов. В «Секретаре райкома» И. Пырьева немцы входили в русский город под такты уже написанной Седьмой симфонии Д. Шостаковича. Прибегая к помощи соседнего искусства, кино искало свои средства для изображения войны и находило их, когда В. Ванин в роли Кочета на крупном плане, озаренном пожарищами, произносил монолог «Вернемся»— монолог публицистический, подобный речи с трибуны и полный сдержанной страсти; обращенное в зрительный зал слово доходило до каждого. Неостановимый бег коляски по уступам одесской лестницы повторялся в жестоких — до нестерпимости — кадрах, где тело ребенка подпрыгивало под автоматной очередью: в фильме «Она защищает Родину» Ф. Эрмлера зрители вместе с Прасковьей—Марецкой достигали такого порога горя и ненависти, за которым следовала жажда немедленного возмездия.

Картину «Непобедимые» Герасимов делал вместе с М. Калатозовым в осажденном Ленинграде. Вступительная надпись поясняла: «В картине отражены мысли и чувства ленинградцев в осенние месяцы 1941 г.» «Сюжет объединял два завода — Кировский и Ижорский. Вслед производству военная необходимость свела конструктора Родионова (Б. Бабочкин) и инженера Ковалеву (Т. Макарова). Они вместе работали над новым танком. Война и производство властно продиктовали все сюжетные связи. Постановщики усложнили их, выбрав психологическую цель: они решили показать, как штатские становятся военными. Художников волновал слом в сознании человека, переход из одной эмоциональной среды в другую. Очень немногие задавались в те годы подобной целью. В поведении Б. Бабочкина — Родионова была одна особенность: он вынужден был повышать голос, чтобы пробиться к собеседнику сквозь усталость, а иногда и страх. Эта актерская краска значила в фильме столько же, сколько хроникальные съемки выхода танков из заводских ворот. Найденный раньше принцип наблюдения за человеком в кадре оказался необходим и тут: в оглушающих сценах бомбежки и в негромких квартирных съемках, где люди шутили, прислушиваясь, нет ли сигнала тревоги, еще эскизно, но явственно намечалась тема народного мужества.

Фронтовые события вносили в искусство свою специфику. Между плакатным рисунком и лирическим стихотворением подчас имелось больше сходства, чем различий. Документальный факт готов был к немедленному обобщению. Но война не отменила исходные закономерности творчества. Хотя иногда и приходилось выступать в их защиту от некоторых торопливых «подгоняльщиков».

«С некоторых пор, как мне кажется, понятие «обобщение» стало граничить с понятием схемы... Сейчас надо внимательно поговорить об этом, потому что отсюда берет начало очень много бед советской кинематографии и очень много претензий, которые рождаются у художника к себе и другим. Я убежден, что выиграть в искусстве можно только путем пристального разглядывания живых человеческих связей, а не поспешным обобщением всего, ибо все объять невозможно»,— так спорил Герасимов и не по поводу термина. Речь шла о его истинном содержании, чуждом внешним масштабам. Угроза схемы вскоре стала реальностью в таких фильмах, как «Клятва» и «Сталинградская битва».

Спор Герасимов перенес на экран. Сказанное имело прямое отношение к его фильму «Большая земля». Авторский замысел можно проследить, если угодно, по рельсам — от Ленинграда до Урала, куда был эвакуирован танковый завод. Для Герасимова это был путь со второй родины на первую. Замысел начинался с личной интонации. Потом следовало обобщение. Какой образ военных лет можно было выбрать, чтобы рассказать о тыле? Судьба женщины, проводившей мужа на фронт и заменившей его у станка, выглядела наиболее типичной. Эту женщину Герасимов назвал Анной Свиридовой и вместе с Т. Макаровой стал наблюдать за ней, начиная с первой же сцены, где без крика, с молчаливой торопливостью хозяйки собирала Анна мужа на войну. Внести самовар, сменить тарелки, войти в круг танцующих, перехватив взгляд мужа, успокоить его: «Я — сильная», и вновь закружиться в хлопотах. Режиссерский и актерский рисунок был выполнен с такой свободой и слитностью деталей, какие даются коренным знанием жизни, и жизни не вообще, а именно этой. Память, чувство родных мест заполнили живой тканью абрис сцены.

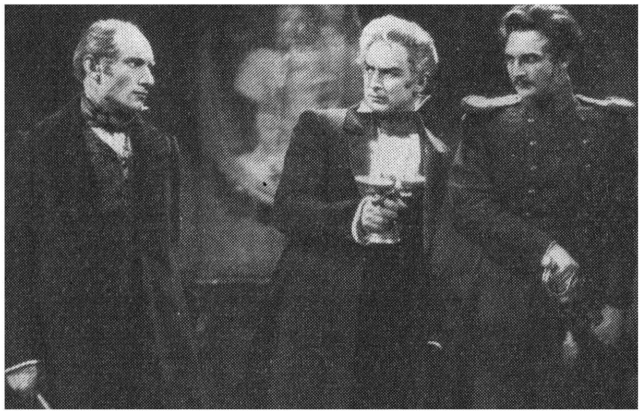
В «Большой земле» не совсем получилась заводская тема, здесь обобщение порой опережало наблюдение, и, предчувствуя упреки, Герасимов вставляет в письмо мужа-фронтовика такую строчку: «Описывают, конечно, заводы, но я, Нюра, вижу не заводы, а тебя перед глазами, какая ты есть». Этот взгляд и был воспроизведен в картине.

Рядом, в непосредственной близости, располагался другой фильм, который обязательно надо вспомнить. Это поможет понять, как пути разных художников сдвигаются под нажимом реальности. «Родные поля» Б. Бабочкина имели еще более точный адрес: колхоз «Пушкино», село Быковка Воротынского района Горьковской области. Сюда забросила судьба заболевшего М. Папаву, автора сценария. Привязанность к земле, к определенной географической точке и метод кинонаблюдения поставили эти картины рядом. И еще одно — ощущение коллективности военной жизни. «Родные поля», в особенности, складывались из массовок: люди стояли в очередях, набивались в комнату правления, бригадами выходили в поле и в горе не таились по домам. Действительность тех лет заново проверяла массовую природу киноискусства.

●

Мы часто пишем и говорим, что коллективное сознание, запечатленное в историческом опыте масс, влияет на сознание художника, но говорим как-то в общем и целом. Между тем С. Эйзенштейн предлагал такую методику исследования фильма, когда возможным станет наблюдение за художественной мыслью на всех ее этапах: от громады событий до «мельчайшего звенышка» монтажа, по его выражению. Для того, чтобы снять «одесскую лестницу», ему потребовалось около двухсот раз сменить точку зрения аппарата. В тело сцены было уложено такое же количество кадров. «Психическая атака» сложилась из пятидесяти кадров. «Вступление немцев в Краснодон» было снято в одном. Откуда такая пропорция?

Связь искусства с жизнью сложна и опосредованна. Было бы рискованным прямо выводить прием или монтажные принципы из коллективного сознания. И все же попробуем — в виде эксперимента и с помощью Герасимова...



«Маскарад»

Он писал об «одесской лестнице»: «Пафос этой сцены полностью переходит к автору. Он выступает как грозный судья всего происходящего перед его взором». И в самом деле, поток изображений на экране был похож на взволнованную речь человека, бросавшего в толпу слова гнева и протеста. Это были слова-кадры. Связь между режиссером и зрителем устанавливалась напрямик, как между оратором и массами.

Братья Васильевы передоверили пафос сцены героям «Чапаева». Мышление режиссеров, прежде чем достигнуть зрителей, сначала воплотилось в сознание героев, а уж потом — их глазами — мы восприняли с экрана бой. Количество кадров уменьшилось, зато каждый нес большую психологическую нагрузку.

В работе Герасимова над «Молодой гвардией» черты нового, идущего от исторического опыта и от собственной эволюции художника, сказались столь же отчетливо. Вот отрывки из его режиссерских записей о начальной сцене: «Рассвет. Улицы пусты. Тихо. И вот в этой тишине рождается и нарастает гул приближающейся танковой колонны...

На пустынную улицу вышла женщина с ведрами. Стыдливо озираясь, словно совершая преступление, она подошла к колонке и стала набирать воду...

Она так и не успела наполнить второе ведро. когда из-за рамки кадра появились на первом плане огромные военные грузовики, набитые орущей солдатней...

Один из них, непристойно кривляясь, снял с коромысла полное ведро. Его приятель схватил другое. Причем сделали они это так, будто сняли эти ведра с вешалки...

Солдаты, паясничая, приплясывая, вылили часть воды на себя, остатки выхлестнули на проходящий грузовик, и оттуда в ответ послышались хохот и брань...

Женщина со своим коромыслом вертелась в потном, вонючем человеческом месиве. Она словно бы потеряла разумное управление своими действиями и двинулась по улице, как ослепшая, подстреленная птица...

И аппарат двинулся за ней, словно бы стремясь проследить за ее горестной судьбой!

...Все вокруг становилось более и более чужим, все уже не принадлежало себе.

И вдруг в поле зрения камеры, перекрыв все действия, вошел истинный хозяин сцены. Это был Сережка Тюленин. Аппарат приостановился, чтобы заметить непередаваемое выражение его лица. Здесь было и мальчишеское любопытство, и отчаянная храбрость, поднявшаяся над всеми опасностями этой минуты, и хитрость мгновенно рождающегося плана.

Теперь Сергей Тюленин главенствовал в сцене, а фашисты представляли собой только страшный, мерзкий в своей реальности фон».

Путь аппарата еще далеко не окончен. Он

продолжает свое движение, подверстывая в сцену все новые фрагменты и куски действий. Но главное ясно. Путь аппарата — это путь авторской мысли, следующей от образа вражеского нашествия к образам молодогвардейцев. Герасимов художественно опроверг реальное господство фашистов в то мгновение, когда «истинным хозяином» сцены стал Сережка Тюленин. Это было важно сделать, не нарушая естественного — документального — хода событий. Это и было сделано панорамой внутри одного кадра, протянувшейся на 180 метров. Как бы полное самоустранение автора придало кадру редкую убедительность. Внутрикадровый монтаж растворил в себе авторский пафос и наделил сцену независимостью документа. Разве не сказался здесь суровый опыт войны, запечатленный в памяти людей и в кинохронике?

Значение «Молодой гвардии» нельзя измерить одной датой или какими-либо хронологическими отрезками. Картина вобрала в себя духовную традицию, связанную с образом молодого современника в кино 30-х годов, обогатила ее трагическим и возвышенным материалом войны, подняла кино вровень с фадеевским словом, выработала эстетическую программу и отправила ее в завтра — вместе с людьми, рожденными этой картиной. Назовем имена И. Макаровой, С. Бондарчука, Н. Мордюковой, В. Тихонова — как представителей целого отряда творческих работников, чьим дебютом стала коллективная и, одновременно, герасимовская «Молодая гвардия».

●

Большая литература захватила его, кинематографиста. В статьях и лекциях он все чаще прибегает к определению: «кинороман». И хотя трудности послевоенного кино не прошли для него бесследно, в тот момент, когда перед ним замаячило эпическое пространство «Тихого Дона», глубинная конфликтность самой истории отрешила его от тихой благостности «Сельского врача». Пытаясь понять истоки предстоящих Герасимову эстетических обновлений, воспользуемся сравнением.

С экрана, как с плаката времен гражданской войны, глядит лицо человека, очерченное несколькими выразительными штрихами: крутая линия подбородка, массивная тяжесть скул, мощный панцирь лба. Необычный, плакатный облик Е. Урбанского в роли Василия Губанова бросается в глаза. Содружество Е. Габриловича и Ю. Райзмана, авторов «Коммуниста», раньше было отмечено тонкой, акварельной «Машенькой». И вдруг, в самом облике исполнителя — открытый призыв, броскость и доходчивость лозунга. Но когда действие ушло с поверхности экрана в глубь образа, контраст необычной внешности актера и внутренней жизни персонажа породил дополнительную конфликтность в художественной структуре фильма.

В разговорах о «Тихом Доне» вместо привычных слов — достоверность, естественность, жизнеподобие — Герасимов стал прибегать к новым — «декоративность», «гиперболизация», «аллегоризм». То, что художник меняется, подверженный общим законам живого, есть аксиома, не требующая доказательств. Интересно бы проследить, откуда проистекают эти изменения, понять их качественную природу.

Самый первый, напрашивающийся ответ: шолоховская проза. Вряд ли можно преувеличить ее роль в процессе обновления кинопоэтики Герасимова. Слово — многоцветное, не боящееся трагических контрастов, напоенное соками народной поэзии — такое слово пришло в фильм, подсказывая и гиперболизм и аллегоричность.

Но вот «черное солнце», увиденное Григорием в миг гибели Аксиньи, не взошло на экране. Режиссер пересоздал сцену, он превратил литературный образ в актерский посыл: «черное солнце» должен был сыграть П. Глебов. Это один из тех примеров, мимо которых, вероятно, не прошел никто — пример перевода словесной образности в кинематографическую.

Вслед за прозой — натура. Многомесячные съемки на Дону придали киноэкспедиции черты оседлости. «И пошла казацкая жизнь!» — воскликнул Герасимов, вспоминая те дни. Реальная натура обучила актеров и всех дру-

«Молодая гвардия»

гих, начиная с постановщика, навыкам жизни, не лишенной декоративности.

Наконец, еще одно, не менее важное. Материал романа, составленного из нескольких книг, был огромен. Невольно режиссерское чутье и глаз стали выбирать такие краски и средства, которые способны были сжать прозу в емкие экранные образы: как же тут обойтись без поэзии и аллегорий?

Все вместе сложилось в трехсерийное полотно, где досталось места и галерее персонажей (только названные в титрах исчислялись десятками), и историческим событиям мировой и гражданской войн (под их тяжестью несколько прогнулась композиционная ось второй серии), и разнообразным краскам в обрисовке людей и времени — от точного документального наблюдения до символических кадров и монтажных стыков.

Григорий и Наталья в арбе, запорошенные первым снегом: «Чужая ты... как энтот месяц». Кадры воспроизводят жизнь людей, неотделимую от природы.

Бунчук расстреливает на станции Нарва есаула Калмыкова. Сцена снята в упор, страшно, с бледностью бешенства, с плевком в лицо, с захлебнувшимся от пули криком.

Коршун кружит над Дарьей, с открытыми

глазами она скрывается под водой. Съемочный план похож на рефрен из казацкой песни.

В угаре зверства рубит Григорий молодого матроса, и, как в дурном сне, окровавленный лик медленно запрокидывается. Изображение минует обычную достоверность.

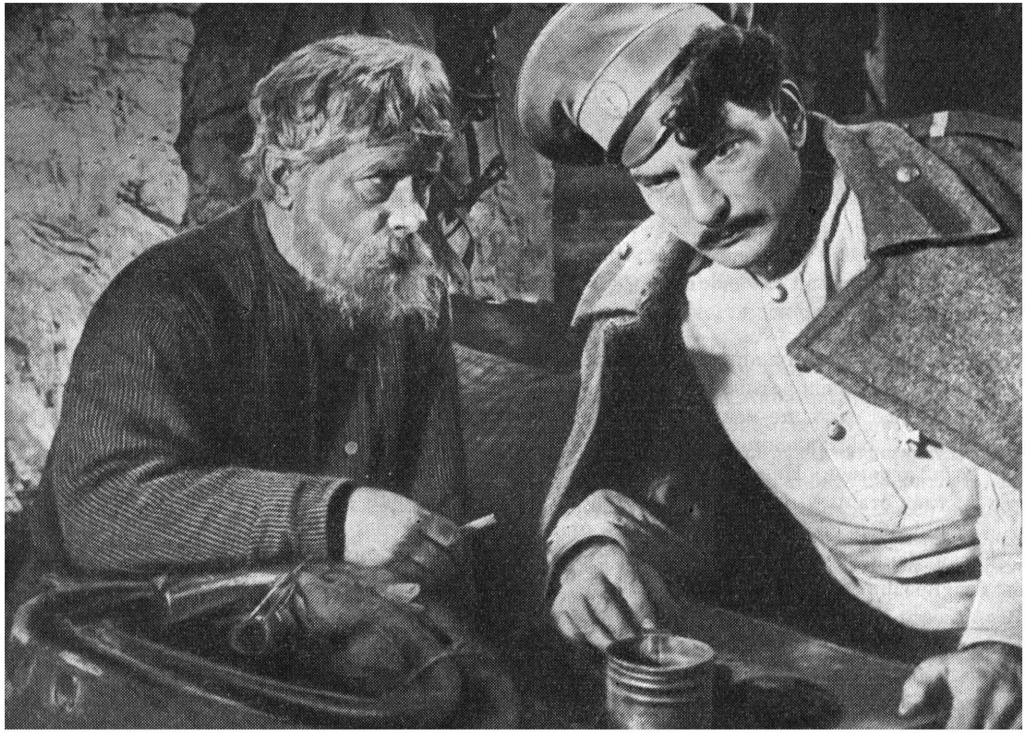
«Садитесь вечерять, разбойнички»,— интонация фразы трезва, покойна, объективна, словно приговор. Актер доигрывает социальную тему персонажа.

Брошенное в полынью оружие затягивается под ледок, закрашивая воду ржавым. Образ аллегоричен, а кадр, снятый на натуре, природен по самому своему материалу.

Выбирая из долгой ленты «Тихий Дон» несколько планов и сцен, которые пришли на память, видишь, как под разными углами поворачивается история, открывая внутри себя то главное, что искал художник — историю человеческих судеб в эпоху революционного обновления.

Экранизация потребовала актерской труппы, значительно превышавшей по своим объемам несколько герасимовских курсов. Обучение шло на съемочной площадке. Дело не ограничилось приемами внешне житейского существования в кадре. Отвлечемся от конкретного фильма — актерская проблема переходит в теоретический план. Были и есть ученики, но как избежать эпигонов, готовых сослаться на герасимовскую манеру: мол, и в его фильмах люди тоже «просто», «как и в жизни», говорят, ходят, едят.

Еще в тридцатые годы Герасимов писал:



«Тихий Дон»

«Первое свойство актера заключено в некоей повышенной страстности». В начале пятидесятых мне довелось присутствовать на дискуссии о «методе простых физических действий» в Доме кино, где выступал и Герасимов; он отстаивал понимание системы как целостного метода. В ответ на терпеливое, снисходительное замечание одного из хранителей бумаг Станиславского: дескать, вы же не читали такую-то страницу, а там все сказано, нечего и спорить, Герасимов встал, обиженно развел руками: «Что уж это вы из нас таких простоватых мужчин делаете?»

Конечно, он прекрасно знал, как точный жест может подсказать и верное слово и верное чувство. В лекции студентам он специально подчеркивал, что актер не должен «протискиваться в узкие щели житейского правдоподобия». Не так все просто с этой герасимовской манерой...

Достоверность, относится ли она к актеру или к обстановке, есть сложное художественное образование. Между тем сегодня, как и вчера, продолжается «доступная» эксплуатация фотографической природы кино. С помощью ли широкого экрана, цвета, выездов на индустриальную, сельскую натуру получают красочные кадры, складывают из них по видимости современный фон и проецируют на него любую привычную и «обжитую» интригу. Но наши дни узнаются на экране не в одних приметах быта и производства: при всей их реальности, они могут превратиться и в бутафорию. Очевидно, дело заключается в авторской позиции.

Те, кто ставит перед собой задачу художественного исследования современности, приходят к мысли, которая получает различные способы выражения, но неизменна в своем существе. Сравнение М. Роммом кино с «телескопом» и «микроскопом», слова А. Довженко о «большой» и «малой» кистях, которыми должен работать кинематографист, могут быть дополнены следующим высказыванием М. Хуциева о своем фильме «Мне двадцать лет»: «Постепенность наблюдения была необходима: не только для того, чтобы дать зрителю ощущение реальной протяженности внешних и внутренних процессов, но для того, чтобы дать наибольшую возможность мелочам, деталям, отдельным репликам, душевным движениям, малым ячейкам действия складываться и объединяться друг с другом — чтобы за ними постепенно выяснялись вещи более важные, общие и глубокие».

Понятие «контрапункта» позаимствовано кинематографистами из музыкальных текстов. Однажды оно было вынесено на обложку книги С. Юткевича: «Контрапункт режиссера». Этот термин, вероятно, точно выражает диалектику кинопроцесса, когда обилие жизненных подробностей, попадающих в объектив, на экране должно фокусироваться в четкие и емкие изображения, чьи пропорции смогли бы соответствовать масштабам реального мира.

●

Все это, как и многое другое, входит в круг размышлений художника, работающего над современной темой. Созданный Герасимовым обширный цикл фильмов — «Люди и звери», «Журналист», «У озера», «Любить человека», «Дочки-матери» — содержит достаточно материала для суждений о том, что такое авторская позиция и как она соотносится с панорамой наших дней. Полученный опыт заслуживает оценки, в первую очередь, с точки зрения постоянства и длительности усилий. Герасимов мужественно, настойчиво предлагал экранные варианты современности в своих больших двухсерийных картинах. Трудно отрешиться от объема проделанной работы и от сложности подхода к сиюминутной действительности. Вечная для искусства проблема наблюдения и обобщения решалась здесь особенно остро...

Следя за работами своих товарищей, Герасимов выделил фильм М. Ромма «Девять дней одного года». Люди на экране проникали в тайны материи, а сами они, в свою очередь, были объектом пристального изучения со стороны авторов. Научная сфера словно подтолкнула художников на поиск новых эстетических качеств: М. Ромм призывал к «подробному исследованию жизни вместо нарочито

сделанной пьесы». В его собственном творчестве это привело сначала к внешней и внутренней достоверности фильма об ученых, затем — к кинодокументализму. В отклике на «Девять дней» Герасимов подчеркивал одну из главных, с его точки зрения, особенностей: «Можно сказать, что фильм оперирует конкретными фактами весьма относительно, что там-де налицо элементы сочиненной фабулы, там придуманные герои и т. д. Но дело в том, что сама фактура правдива, ф а к т у р а!»

От этой мысли — прямой ход к картине «Люди и звери», которая возникла на основе документальной судьбы человека с именем, отчеством и фамилией. Потеряв родину, после долгих мытарств на чужбине, он находит пути к возвращению. Узловые эпизоды могли быть подтверждены ссылками на конкретную биографию. Она документировалась и в картине. Латинская Америка снималась на Кубе, Германия — в Германии, Запорожье — в Запорожье, а главную роль исполнял Н. Еременко, в прошлом «перемещенное лицо». Натурность и фактура, в широком их толковании, лежали в основе замысла. Не занимаясь запоздалым анализом фильма, отметим лишь, что в ряде сцен и фигур эта «фактура» оказалась схваченной, а в целом ряде — нет, что документальный мотив и сочинительство далеко не всегда мирно уживались друг с другом на экране.

Показательно было направление мысли художника, решившего последовать за героем по нескольким континентам, пересекая географические и политические границы, отыскивая его в калейдоскопе мест: на аргентинской гасиенде, в гамбургских кабаках, в севастопольском микрорайоне. Не удивительно, что целиком и полностью документировать этот размашистый жизненный материал оказалось в высшей степени сложно. И не случайно Герасимов прибег к аллегории как к объединяющему началу. Это сказалось в самом названии — «Люди и звери» — и в монологе о «страшном звере — зайце», который может поселиться в душе и отрезать человеку все пути возвращения к себе — настоящему. Натурность и аллегоричность в чем-то конфликтовали, хотя по замыслу должны были образовать некое стилевое соединение, отмеченное признаками контрапункта.

Герасимов продолжает развивать свой общий замысел в картине с похожим названием: «Сад и весна». По просьбе прокатчиков, убоявшихся, как бы зритель не принял ее за научно-популярную, она была переименована в «Журналиста». Несмотря на всю разницу в сюжете и в жизненном материале, это была не просто новая картина режиссера, но именно вторая в его цикле.

Героя автор отправил в командировку на свою родину, в город Миасс, и поселил в Кошелевке, старом, с детства знакомом районе. Нет ли здесь обычной для мудрого возраста ностальгии? Если она и была, то Герасимов попытался использовать ее в художественных целях. Редакцию газеты он расположил в новом соцгородке. Сценарное и монтажное столкновение мест действия было продолжено в расстановке персонажей: старая клеветница Аникина и молодая героиня Шурочка Окаемова жили рядом, «в одном месте и на двух полюсах», по словам автора.

То, что произошло в подворье на окраине уральского городка, позволило автору внутри этого замкнутого пространства с большой точностью исследовать нравственные потенциалы людей. Встреча, любовь, оговор, казалось, традиционные для искусства мотивы, были пережиты героями так по-разному — в меру своего возраста, характера, образа жизни, что за всем этим вставало нечто общее: город и провинция, единичное сознание и психология времени.

Затем внезапно, благодаря монтажному броску (или самолетному рейсу) пространство расширялось вплоть до центра Западной Европы. В кадрах мелькали женевские ландшафты, гудящие пресс-центры, столики парижских кафе. Снятые репортажно (порой, впрочем, с невольным туристским акцентом), европейские кадры должны были, по замыслу, раздвинуть границы действия, сохранив основной структурный принцип: одно место и два полюса. Сознавая, что сюжетного действия здесь почти нет и что публицистика на-

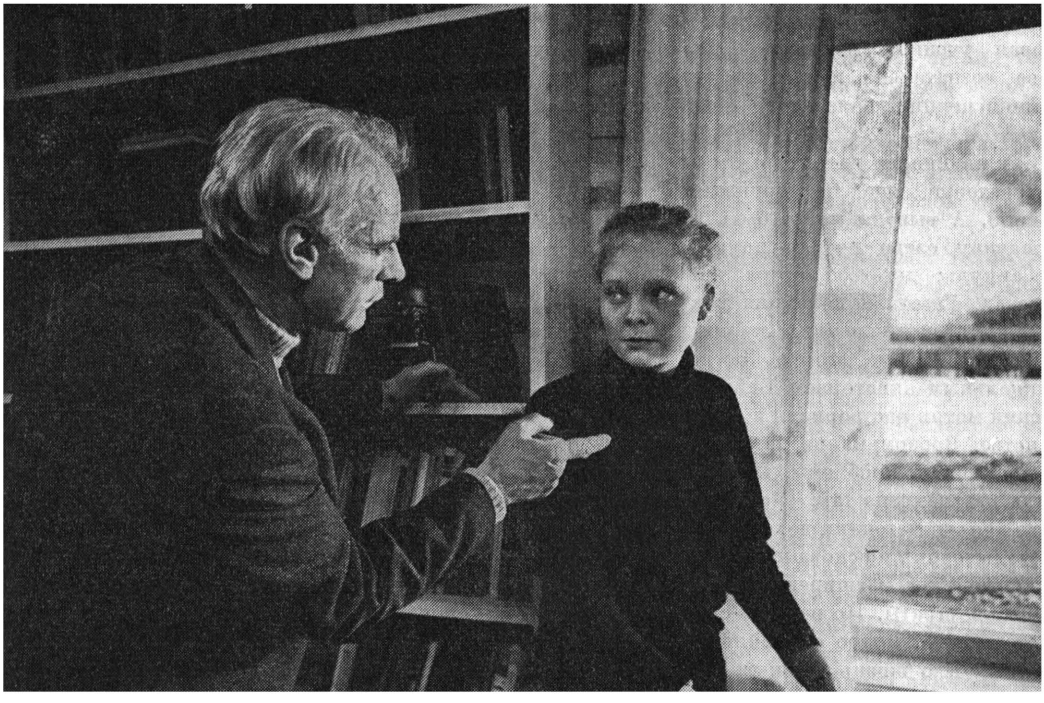
чинает заменять характеры, Герасимов делает упор на документальное начало: видимо, в этих целях он подключает к сюжету самого себя и французскую актрису Анни Жирардо.

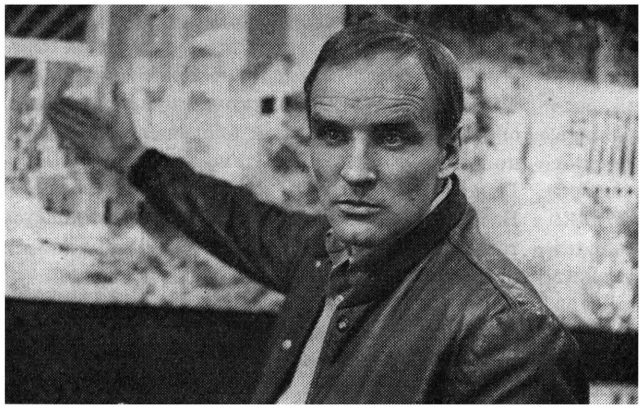
Свободная, разомкнутая композиция выглядит излишне свободной. Герасимов опять вводит в картину связующий аллегорический мотив, который был взят из книги сказок Мира Омана и прочитывался автором так: «Ранней весной, когда возможны холода, а рядом с первой свежей травой еще лежит грязный снег...» В последних кадрах Шура читает эту книгу, и слова о живой воде перекликаются с ее судьбой, с возвращением и очищением героини для любви и жизни. Г. Польских, ученица мастерской, сыграла эту роль хорошо — скромно, больше веря в свой природной облик, чем в подсказанную ей поэтическую традицию.

В «Журналисте» Герасимов ищет масштабную форму киноромана, способного вместить жизнь человека в единстве нравственных и политических испытаний. Уловить в житейской ситуации отзвуки общегражданских страстей — эта цель рождает и усилия, и просчеты, и находки. Выбор источников снова разнообразен: от собственной биографии до восточной поэзии. Впрочем, тем, кто слышал, как Герасимов читает А. Блока, Н. Заболоцкого, Б. Пастернака, это расстояние не покажется таким уж большим.

Героиня фильма «У озера» Лена Бармина декламирует на читательской конференции «Скифов». Герасимов не скупится на метраж, уверенный в том, что литературное слово не помеха кинематографическому действию. По его мнению, «дыша литературой, кинематограф завоевал свой поэтический язык».

«У озера»





«Любить человека»

Вместе с Блоком на экран восходят поэтическая и философская традиции и приоткрываются исторические перспективы современности. Это не похоже на декларацию, потому что «Скифы» наложены на характер девушки, выросшей среди книг и природы, впитавшей нравственные идеалы русской литературы. Новая ученица мастерской Н. Белохвостикова сознательно играет на этом: книжные реминисценции болезненно поверяются жизнью.

Как начинался третий фильм цикла? Источниковедение еще не прижилось в науке о кино. А выводы могут быть любопытные... Поначалу озеро носило другое название — Чебаркуль; детство автора прошло на его берегах. Газетная полемика вокруг Байкала расширила поле зрения. Скромное, мало кому известное, кроме автора, озеро заменилось уникальным акваторием Байкала. Биографический мотив растворился в этом новом пространстве. Воспоминания детства скрылись под поверхностью проблемы, которая в сценарии была озаглавлена так: «Нельзя видеть в природе только источник дохода, ибо она прежде всего источник и основа нравственности». Публицистическое расширение замысла повлекло за собой утраты. Но ведь по-своему прав был и отец Лены, мудро сыгранный О. Жаковым: «Нельзя всю жизнь прожить у озера». Даже если это озеро твоего детства.

Как-то в беседе с учениками Герасимов обронил: «Вопросы надо ставить на собрании, а в искусстве надо создавать характеры живых людей». Позвольте, но ведь в фильме «У озера» поставлен вопрос о сохранности пресных вод Байкала. Во всяком случае, многие из зрителей ждали от Герасимова решения этой проблемы. Согласно эстетическому ликбезу вопросы экономики не входят прямо в компетенцию искусства. Получение «каэтана» из нефти или из угля волновало участников дискуссии в «Твоем современнике». Но хотя «каэтан» — псевдоним реального материала, а Байкал назван Байкалом, оба эти фильма близки тем, что вторгаются на территорию народнохозяйственных планов, преследуя свои особые, художественные цели: пробудить в людях общественное сознание, заставить их покинуть привычный круг домашних мыслей, превратить дискуссию о производственных вопросах в обсуждение нравственной проблематики. «Государственный тон», если его можно так назвать, поднимает авторитет этих картин и киноискусства в целом, но, конечно, не меняет условной природы художественного творчества.

Те из зрителей, кто ожидал увидеть на экране окончательное решение газетной дискуссии, могли быть разочарованы. Герасимова в первую очередь интересовал нравственный климат, созданный этой проблемой, в качестве

среды для возмужания характера. Героиня во многом была списана с Н. Белохвостиковой и явилась плодом личных авторских наблюдений. Но подобно месту действия, она стала частью общего исследования, посвященного молодому современнику. Как и герой «Журналиста», она вынуждена была, по словам Герасимова, «соизмерить все свои юношеские критерии с многосложной реальностью жизни».

И все же часть зрителей была по-своему права: ими руководила воспитанная кинематографом привычка видеть на экране не одну проблему, но и материальную среду, ту самую «фактуру», которую съемки В. Рапопорта, бессменного оператора Герасимова, начиная с «Молодой гвардии», казалось, программно декларировали: вот Байкал, вот бумажный комбинат, вот лес, вот омуль — все компоненты дискуссии. Спор в фильме «У озера» готов был перекинуться на свойства и задачи искусства...

Этот спор в самом фильме обыгрывался с помощью начинающей журналистки Валечки. Она записывала на магнитофон плеск воды, разъясняя, что сейчас «в репортаже ставка на натуру», правда, «приходится кое-что подправлять», тем более что «хочется как-то обобщить». Серьезность актрисы В. Теличкиной придает этим репликам шутливый смысл. На самом деле, они довольно точно очерчивают круг забот режиссера, который вывел зрителя в край огромных строек, новых городов, заповедных природных богатств. Их надо было не просто показать, но художественно освоить. Как? Не всегда и не во всем решение было успешным. «Всю эту гигантскую красоту сделали люди своими мягкими пальцами»,— произносит Лена. Фраза принадлежит именно ей, это ее манера думать и говорить, а наложена фраза на кадры, похожие на скорый телерепортаж: живая интонация готова соскользнуть в комментарий. Наблюдение и обобщение, человек и природа, персонаж и среда действия — все это вызвало конфликтную ситуацию уже внутри механизма фильма.

Надо было добиваться широты — при частичной утрате цельности? Герасимов знал, на что шел: на публицистическое расширение темы; не избежав противоречий и упреков, он встроил фильм в большую панораму наших дней. Художник выбрал иные берега для своих, лично знакомых героев, таких, как Черных, в котором многое задумывалось для В. Шукшина, а лексика, строение фраз и черточки характера были взяты у А. Фадеева.

«Скифы», уральские воспоминания, дружба с О. Жаковым и А. Фадеевым, байкальские легенды — словом, история. И современность — ученики, В. Шукшин, газеты, сибирские впечатления, размах планов. В союзе и столкновении разных художественных пластов опять зазвучал мотив контрапункта...

Герасимов любил выводить действие на дальние широты. Окраины страны его влекли не экзотикой: в трудных, необжитых местах особенно нужны люди с характером. Применительно к авторским целям — с кинематографическим характером. Героика открытий и преобразований была естественной, привычной для людей, населявших эти фильмы.

География в последних его картинах играет другую роль. Урал и Прибайкалье освоены и обжиты. Они выбраны совсем не для того, чтобы показать, как люди борются и побеждают природу. Напротив, энергия первопроходцев сдерживается разумом. Энтузиазм подвергается исследованию. Новый этап отношений человека и природы вывел словечко «экология» из науки в быт.

Профессии героев привлечены с таким расчетом, чтобы побыстрее выйти на проблему. Целлюлозник Черных любовно оглаживал толстый вал свежей бумаги, которая в состоянии была принять на себя весь груз дискуссий, начатых журналистами.

Когда стало известно, что Герасимов приступает к съемкам «Градостроителей», заранее можно было предположить: дискуссия продолжится. Фильмы следуют один за другим, как части общего цикла. Явление в кино весьма редкое. Это критика чаще всего задним числом ищет связующие звенья между отдельными работами, объявляя их «трилогиями» и «тетралогиями». Мне кажется, что в данном случае речь идет об исходном замысле, кото-

рый, естественно, приобретал конкретные формы в процессе каждой постановки. Профессия опять выбрана с кинематографическим прицелом. Материальный образ труда зодчих отлично вписывается в кадр, подобно тому, как сами жилища «вписывают» человека в природу. Одна из древнейших на земле, профессия архитектора прибавляет к современности историю.

Получившая название «Любить человека», картина выстроена на документальном фундаменте. Вот кадры, снятые в Мексике: пирамиды ацтеков и новенькие отели. Монтажно раскладывается «Полифорум» Сикейроса, объединяющий живопись и зодчество, политическую злобу дня и мощь древних форм индейского искусства. Герасимову потребовалось документальное вступление к сюжетному действию. То, что это сделано в виде любительского фильма, никого не обманывает. Кадры свободно располагаются на весь широкий формат. Документализм мексиканских кадров продолжен в съемках Дома нового быта, что в Черемушках. На экране все выглядит просто: люди раздвигают двери, превращая одну комнату в две, меряют шагами кубатуру, пробуют рукой, как работает вытяжка над газовой плитой. Но коварность такого рода съемок известна давно.

Еще на заре звукового фильма изготовленный из папье-маше цех завода для «Встречного» выглядел с экрана как подлинный, отливающий металлом. А снятые в пустыне кадры для «Тринадцати» потребовали досъемок в павильоне, чтобы привнести в них жару, увы, не попавшую на пленку, хотя она и плавилась на каракумском солнце. Профессионалы знают, что материал и температуру нередко допгрывают актеры и режиссер.

Документализм и достоверность совпадают не всегда. Широкое увлечение хроникальными вставками в игровые ленты породило моду, однако не отменило некоторых сложностей подобного союза. В фильме «Любить человека» трудности увеличены тем, что основной объект, который собирает в себе общественную проблематику и страсти персонажей, пока не существует в природе. Города под колпаком в Заполярье нет. Герасимов берет архитектуру на стыке реальности и фантазии. Как и раньше, он стремится вычленить из производства этический смысл. Чем оплатить людям, помимо рубля, труд в условиях вечной мерзлоты? Снова вопрос, и снова не на собрании, а в фильме...

После долгого перерыва Герасимов и В. Рапопорт возвращаются к цвету, чтобы загорелись краски «Полифорума» и лесотундра приоткрыла свою трудно уловимую красоту. Близость к природе — своеобразный «руссоизм», ставится как актерская задача. Сдержанные, будто зажатые в углах городских интерьеров, А. Солоницын и Л. Виролайнен обретают свободу движений и темперамента на фоне северных пейзажей. Скромная физзарядка превращена в языческий танец. Он возвращает зрителя к мексиканской части, подобно усеченным пирамидам на ватманах. Герасимов настойчиво и целеустремленно пытается вживить традиции, исторические и художественные, в современный облик фильма. А рисунок шейка, исполненный Л. Виролайнен, обогащен отнюдь не северным темпераментом. Холодность мужа при виде этой круговерти джинсов, волос и рук — вместо ожидаемых нежностей и умиления — образует в сцене точный психологический рисунок, ощущается как пластический взрыв.

В фильме разыграна нетиповая история семейной жизни, которая начинается между зрелыми людьми в результате одновечернего знакомства. Художественная площадь достаточно велика — две серии, и обе они рассчитаны на более широкий круг проблем. Сюда входят и кадры стройки, и кабинетные дискуссии, и хорошо прочитанный А. Солоницыным монолог о завтрашнем дне северной земли, но порой все это выглядит талантливой информацией: вступает в силу не предусмотренное противоречие между конкретной сюжетной историей и надеждой заполнить ею более поместительную форму. Она скорее запроектирована, как город под колпаком...

Помимо конкретных оценок, перечислений удач и неудач, важна направленность мысли. Цикл фильмов позволяет проследить ее на

большом отрезке. Современность в работах Герасимова берется как историческое звено; она просматривается вглубь, и фильмы обнаруживают в своем строении интеллектуальные и духовные тылы.

Проповедническая интонация в названии «Любить человека» обязывает. «Я не могу делить драматургию на социально-политическую и лично-бытовую». Это не только на словах. Герасимов ставит перед героями укрупненные цели. Чтобы их достичь, нужна жизнь целиком, а не одна из ее половинок.

Пишет Е. Габрилович: «Современная картина — это накал общественных страстей и в то же время накал страстей личных». Объясняя строение картины «Начало», которую он сделал вместе с Г. Панфиловым, Е. Габрилович выдвигает понятие «второй масштабной ипостаси» — применительно к образу фабричной девчонки, заключенной в единый контур с историческим образом Жанны д'Арк. Поиск новых киноструктур преследует знакомую цель: жизнь видится как глубинный процесс, захватывающий прошлое и настоящее.

●

Последний по времени фильм Герасимова традиционен. В нем нет исторических ретроспекций. Нет документальных кадров. Нет броских режиссерских решений. Основное действие происходит в московской квартире. После просмотра фильма «Дочки-матери» вспоминается одна фраза, сказанная Герасимовым давно, еще в тридцатые годы, и по поводу совсем другой работы: «Я не делал камерной картины, я делал картину подробную».

По-разному следуют за быстротекущим

«Дочки-матери»

днем. Пытаются уловить его ритмы в лихорадке монтажных склеек. Или в песнях-криках под гитару, в белом стихе, которым изъясняются персонажи. Но можно и так: спокойно, даже нарочито спокойно, разглядывать жизнь, фиксируя результаты этих наблюдений в длинных планах, сменяющих друг друга в ритме беседы — по контрасту ко всеобщей торопливости.

Он задумал сделать фильм о молодом человеке, воспитанном государством. Для такого героя понятие «семья» имеет больше социальный, нежели личный смысл. Намерения Герасимова и драматурга А. Володина совпали. В пьесе А. Володина «Старшая сестра» был такой монолог: «Говорят, у нас нет родителей. Мы дети войны, мы дети всего народа. Вынесли знамена. Мы стоим под знаменами... Неужели это никогда не будет в нашей жизни? Неужели никогда?» Монолог патетичен. Это воспоминание о войне. Патетика — редкость в сценариях и пьесах А. Володина. Если она есть, то ей предшествует накопление. Лишь в конце фильма «Звонят, откройте дверь!» трубач, который обычно сидит в оркестровой яме, выбирается на сцену, берет в руки пионерский горн, и возвышенный трубный глас преображает фонограмму.

Работая над сценариями всех своих картин, Герасимов впервые целиком доверился автору. Сценарий «Дочки-матери» точно переложен на экран. Идет рассказ о девочке из ПТУ, воспитаннице детского дома, приехавшей в столицу. Она попадает в московскую семью, где, как ей кажется, живет ее мать, убеждается в своей ошибке, но не жалеет о ней.

Спокойная повествовательная манера обманчива. Это не киноповесть о сироте. Замысел конфликтен. Вторжение Ольги в дом серьезно задевает характеры его обитателей. Девочка из ПТУ вносит в семью навыки управления ребячьим коллективом. В финале героиня начинает понимать, что такое атмосфера духовной предупредительности, она взрослеет и трезво оценивает свои преимущества перед «домашними детьми», и то, что судьба ей недодала.

По сравнению с предыдущими картинами Герасимова «Дочки-матери» выглядят куда скромнее. Помнится, Адриан Пиотровский использовал именно это определение — «скромнее», говоря о первой большой работе режиссера. Думается, что возвращение Герасимова к некоторым особенностям своей прежней кинопоэтики имеет здесь место. Это возвращение происходит на новом витке спирали. Житейское правдоподобие выглядит как первый стилевой слой, за которым скрываются неоднозначные характеры, в свою очередь растворившие в себе нравственную проблематику. Все дело в актерской игре, в ней заключена содержательность произведения.

Герасимов верен педагогической идее. Он снова обращается к ученицам своей мастерской.

Девушки приносят в фильм незначительный актерский опыт. Зато они компенсируют его не менее важным опытом молодых современниц. Л. Удовиченко и С. Смехнова полностью соответствуют ролям Ани и Гали, дочек семьи Васильевых: возрастом, одеждой, манерами. Рисунок ролей ничем не тяготит их природной естественности. Одинаково важно, что они современные девушки и что они из актерской мастерской.

Значит, пора вводить этот термин — «типаж»? Он не встречался на всем протяжении творчества Герасимова. Актер, прежде всего актер, но типаж... Перейдем к другой ученице, Л. Полехиной, исполнительнице центральной роли. Герасимов говорил, что жизненная судьба Л. Полехиной, побывавшей и дворничихой, прежде чем стать студенткой, в чем-то похожа на судьбу ее героини. Эта ранняя взрослость Оли, которую трудно наиграть, эти враждебно сузившиеся глаза в ответ на колкость, эти порывы внезапной откровенности, готовность выложить себя всю до конца навстречу ласке и доброте: рисунок роли наложен на природный характер начинающей актрисы.

Наблюдая за работой Герасимова с актерами во время постановки фильма, А. Володин пришел к выводу: «Мы знаем кинематограф «типажный», где исполнители ролей подбира-

лись по признакам внешней выразительности. Со временем, возможно, утвердится кинематограф внутренней типажности, когда для исполнения роли будут искать родственную человеческую натуру».

Фильм «Дочки-матери» нужен именно здесь, на последних страницах статьи. Актерская проблема, которая занимает Герасимова всю жизнь, предстает на экране словно в историческом срезе. В фильме есть элементы внутренней (или духовной?) типажности. Есть традиции школы актерского психологизма. Есть театральный опыт. Эти грани общей проблемы перестают быть словесной абстракцией, как только в кадре появляется И. Смоктуновский.

Мы давно ждали этой встречи — Герасимова и Смоктуновского. Они встречаются на глазах зрителей в сцене, где Герасимов, не очень меняя себя, исполняет роль старого друга семьи Васильевых. Но важнее, на мой взгляд, оказалась закадровая встреча режиссера и актера.

Роль — Вадима Антоновича. Профессия — неудачник. Подававший большие надежды в юности, он вынужден корпеть над ученическими тетрадками. Жена прощает ему капризы, дочки расцвели сами по себе, а девочка из ПТУ в воспитательных целях хвалит его за то, что вместо отличника из него получился твердый троечник. Право, в фильмах Герасимова были и другие характеры, чей положительный потенциал выглядел гораздо весо-

Т. Макарова и С. Герасимов во ВГИКе со своими учениками

мей. С этим трудно спорить, да и зачем? Спорить надо с инерцией восприятия героев в полной зависимости от их должности. Строение роли Вадима Антоновича кажется несколько странным. Она распадается на этюды (как во время занятий на герасимовском курсе).

«Я болен»: пижама, некоторая томность в фигуре, замедленная реакция и взгляд поверх, потому что голова покоится на повязке, окутавшей горло, как воротник испанского костюма.

«Радушный хозяин»: выход на паркет, летящий шаг, приглашающие жесты (давайте, молодежь, танцуйте), улыбка снисхождения к самому себе (и я могу развеселиться).

«Меня разбудили среди ночи»: что такое, сколько времени, о, господи, только что заснул, проба голоса, севшего во сне — уезжаете? — рука, протянутая для прощания, повисает в воздухе...

Этюды настолько выразительны, что их исполнитель невольно занимает центр, какова бы ни была мизансцена. Герасимов-режиссер идет на поводу, он культивирует актерский эгоизм, потому что тот работает на характер. Но где же глубины, философия? Может быть, в кадрах, где друг читает давно забытые им самим юношеские стихи, и память о былом, старая надежда, припрятанная до поры гордость образуют на его лице удивительную по ясности духовную «мизансцену»? Или в одном поясном плане, когда услыхав: «...А кого и за троечку надо похвалить», он выпрямляется с маской страдания, похожей на театральную эмблему?

При всем своем огромном опыте Герасимов не часто встречался с такой подчеркнутой манерой игры, не скрытой за будничным правдоподобием, утверждающей ценность каждого момента пребывания на экране, не лишенной и самолюбования. Режиссер принял ее и вместе с И. Смоктуновским превратил этюдность в свойство образа, в способ раскрытия диалектики характера, который поворачивается разными гранями. Вадим Антонович рассчитан на круговой обзор. А. Володин писал роль, имея в виду давнее, вынашенное: «Стыдно быть несчастливым». Стыдно, когда столько погибших на войне, а ты остался жить. В тексте фильма нет этой фразы, но она восполнена режиссурой и игрой. Она вошла в образ, подобно тому, что взято из окружающей действительности, где еще силен вирус мещанства, где велик спрос на интеллигентность, где «самоедство» (словечко из роли) может быть проявлением эгоизма, а может стать приметой мучительного духовного поиска. Энергия мысли, осознанность поступка, осмысленность существования — в искусстве их исследуют на положительных и отрицательных примерах. В жизни они чаще всего смешаны. В этом плане «Дочки-матери» — жизненный фильм.

Будем откровенны: по инерции мы чаще готовы соединить понятие «народность» с образом хлебороба, чем с фигурами архитектора или полярника. Хотя логически умеем быстро и надежно доказать, что народная традиция лежит в основе любого положительного персонажа наших фильмов. Я далек от мысли вновь заводить спор на тему «почвенности» и т. д. Просто хочу напомнить расхожее эмоциональное впечатление, которое легче других возникает при упоминании этого термина.

Мне представляется, что в фильмах Герасимова содержится внутренняя полемика с подобной инерцией. Предложенная А. Мачеретом в его статье о фильме «Любить человека»* концепция духовной интеллигентности, которая не связана с профессией и может быть понята гораздо шире, заслуживает в этой связи пристального внимания. Терминология не играет здесь особой роли. Речь идет о таких нравственных ценностях, которые вырабатываются в человеке опытом всей жизни, не заключенной лишь в русле его судьбы, жизни, неотделимой от коллективного народного сознания.

В лучших герасимовских образах есть эта родословная. Динамика характеров и среды действия, диктующая подчас методику съемок, в известной мере проистекает от желания художника проследить жизненные процессы, начиная с истоков — с социальной

* «Искусство кино», 1973, № 4.

памяти людей, и в сжатом, концентрированном виде перенести их на экран. Иллюзия объемного, словно вдвинутого в реальность, кинозрелища; актер в качестве главного проводника человеческого начала в фильмах — все это средства, используемые для того, чтобы сделать видимым, материализовать в кадрах общий художественный замысел. Благодаря ему современность, попадая на экран, словно пропускает сквозь себя духовную историю общества, уходящую корнями в народное самосознание.

Реализм учит нас, что высоким критериям, которые избирает сам художник, не всегда соответствуют каждое его произведение и каждый задуманный образ. Но как тенденция, как направление авторской воли? Наверное, поэтому на протяжении статьи часто приходилось упоминать о «тылах» его творческой манеры и определять ее как «эшелонированную».

●

Говорить о новом в творчестве художника, которого не миновал семидесятилетний юбилей, не значит ли это заниматься риторикой? Герасимов снял для телевидения «Красное и черное». Эстетика многосерийного телевизионного фильма — это новое. Стендаль же задавался в отрывках студентам актерской мастерской первого набора — очевидно, литературный материал старый, освоенный. Такое деление не кажется мне убедительным. Сама личность мастера объединяет день нынешний и день минувший. Новое уходит корнями в биографию, традиции подключаются к современному поиску. В любом случае, итожить человека, занятого на съемках — занятие неблагодарное. Поступим так, как обычно делается на юбилейных вечерах: последним выступает виновник торжества. Ему приятно, что вокруг ученики и товарищи. Герасимов — это всегда «Герасимов и другие». Но даже сейчас, в этой праздничной атмосфере, он не может отрешиться от потока серых, ремесленных произведений, теснящих на экране искусство. И тогда он снова повторяет: «...Чем больше произведение искусства защищено силой своей художественности, глубокого проникновения в суть жизненных явлений, тем реальнее мыслится его выход к народу, к народному мнению».

Медали имени А. П. Довженко

Комиссия по присуждению медалей имени А. П. Довженко, рассмотрев и обсудив кандидатуры претендентов на награждение за создание лучших кинопроизведений на героико-патриотическую тему, постановляет:

I. Золотой медалью имени А. П. Довженко наградить:

Бойкова Владимира Николаевича, Венделовского Валентина Витальевича, режиссеров; Истомина Александра Сергеевича, оператора; Шергову Галину Михайловну, автора текста — за создание кинофильма «Наследники Победы», производства Центральной студии документальных фильмов.

II. Серебряными медалями имени А. П. Довженко наградить:

I. Чулюкина Юрия Степановича, заслуженного деятеля искусств РСФСР и Северо-Осетинской АССР, режиссера; Седова Владимира Алексеевича, актера — за создание кинофильма «Родины солдат», производства киностудии «Мосфильм».

2. Дудова Славчо, Ценева Апанаса — авторов сценария; Добролюбова Игоря Михайловича, режиссера; Кузнецова Анатолия Борисовича, заслуженного артиста РСФСР, актера — за создание кинофильма «Братушка», совместного производства киностудии «Беларусьфильм» и «Студии за игрални филми» (София).

3. Фирсову (Микошу) Джемму Сергеевну — автора сценария и режиссера кинофильма «Память навсегда», производства Центральной студии документальных фильмов.

И. Вайсфельд

Прощание с канонами

В сложном, многонациональном разножанровом движении нашего киноискусства особенно радуют и обнадеживают поиски обобщенного образа. Художников привлекает не описание того, «как было дело», но проникновение в психологические истоки конфликтов, характеров, в самую суть социальной реальности.

В 60-е и 70-е годы среди части кинематографистов признаком хорошего тона считалась ориентация на документальную стилистику как на единственного гаранта современности в искусстве кино. Но документальная достоверность киноизображения — проблема слишком серьезная, чтобы сводить ее к внешней форме, да еще с претензией на единственность.

Прав Толомуш Океев: нельзя из документализма «делать идола»*. Показательно, что эти слова принадлежат режиссеру, равно авторитетному как в документалистике, так и в игровом фильме.

Полемика идет в данном случае не с достоверностью экранного изображения, не с документализмом, как таковым, а с попытками сузить диапазон современного фильма, приглушить его обобщающую силу. Нельзя забывать, что документальность иногда понимается как описательность; при этом игнорируется, что все жанры документального фильма обладают таким же потенциалом обобщения, как и игровое кино; это доказывается и историей и современностью: от «Соли Сванетии», «Турксиба» или «Шестой части мира» до картин Кармена, Лисаковича, Колошина, Фирсовой или Франка.

Не нужен никому идол, какой бы он ни был — «документальный» или «игровой»!..

В чем выражается тяга к обобщению? Разумеется, не в мертвенности абстракций, а в постижении внутренней сути образов, их динамики и статики (статика — равноправное выразительное состояние характера или развития конфликта; пишу это в скобках, но и в скобках и в придаточных предложениях тоже можно высказывать основные мысли).

Движение к истокам художественной идеи принадлежит не только сегодняшнему кинематографу. Сергей Васильев в беседе со студентами ВГИКа рассказывал, как авторы «Чапаева» шли к «познанию действительной, реальной правды» своего героя.

Произошла интересная вещь, рассказывал режиссер, когда, не желая копировать Чапаева, не желая давать его фотографически, воссоздавали его образ в присущих именно Чапаеву типических чертах. Показали материал сыну Чапаева. Сначала он как бы обиделся, сказал Васильевым: «Отец был щеголем и красивым, а Бабочкин не щеголь и не красив». Но когда он посмотрел всю картину, то сказал: «Да, это мой отец». Продолжая рассказ, Сергей Васильев раскрыл «механику, сложность построения образа в кино». Он, в частности, отметил: «Уяснить себе процесс движения этого человека, уяснить себе психологию этого человека, найти внешние формы проявления этого человека — в этом состояла задача актера» *.

---

* Т. Океев. Научись у жизни.— «ИК», 1975, № 8, стр. 113.

*Сергей Васильев. Как мы снимали Чапаева».—«ИК», 1975, № 7,стр. 94.

Разве «механизм» формирования образа — от фотографичности к более глубоким слоям его жизни — забыт сегодня? Не забыт, конечно, просто он обрел новые черты и качества, продиктованные временем, реалиями самой действительности. В телевизионной постановке «Плотницких рассказов» Василия Белова открылся нам и новый герой и новый Бабочкин. Незадолго до своей смерти актер в этой роли пережил вторую молодость. Снова на экране обобщенный образ, но человека другого склада и невоенной поры.

Вспомним хотя бы характеры, созданные такими актерами, как Шукшин, Леонов — не найдем ли мы в них подтверждения той мысли, что наш экран, сохраняя традиции, формирует новые в таких незаурядных, врезающихся в сознание образах, какие мы находим в фильмах «Они сражались за Родину», «Премия» и ряде других.

Автор сценария «Премия» А. Гельман видел свою задачу в том, чтобы «ориентировать аналитические усилия человека» *. Не фотография, а собственная ориентация в неоднозначных и еще неустановившихся в самой действительности явлениях отличает кинодраматурга Гельмана, режиссера Океева и многих других мастеров кинематографического искусства. В лучших картинах обобщение возникает не непосредственно, в формулах, а в психологически оправданной системе жизненных наблюдений — как у Зайцевой в «Здравствуй и прощай» или у Леонова в «Премии»...

Обобщение может складываться и минуя психологическую детализацию, в атмосфере интеллектуального пафоса, воссозданного, например, Тарковским в «Солярисе», или благодаря откровенной приподнятости кинематографического повествования — во многих эпизодах «Мольбы» Тенгиза Абуладзе, «Белого парохода» Болота Шамшиева.

...Акира Куросава приехал в Советский Союз, чтобы воссоздать на экране стихию образов «Дерсу Узала» Арсеньева. Я помню нашу — нескольких кинематографистов — встречу с Куросавой в летней Москве 1973 года. Он говорил о природе и о русской литературе. Он рассказывал о том, что в стране восходящего солнца нечем дышать — кислород получаешь через автомат, опустив монетку. Воды отравлены. И отравлены души. Человечество в опасности. Это одна линия его размышлений.

Другая: он любит русскую литературу; Достоевский, Толстой, Чехов — они всегда ставили коренные вопросы человеческого бытия. Эти размышления японского режиссера в конце концов сомкнулись на книге Арсеньева. Он решил поставить фильм о человеке и природе, о защите Земли, о ее спасении, о чистоте человека, его души. Снова — обобщенная философская мысль и обобщенный образ.

Устремленность к эмоционально выраженной мысли, неприятие фотографической описательности — вот основополагающая стихия поисков сегодняшнего кинематографа.

А теория?

«Теория отстает» — промелькнул в моем сознании критический стереотип. Но в действительности она не «отстает». И она, соединяясь со встревоженной мыслью лучших мастеров кино, отражает сходные настроения. Очевидно стремление к познанию кинематографического процесса — в его целостности, в стыковке кино с социальной реальностью, с наукой и литературой. Среди десятков схематических критических экзерсисов читатель ищет обобщенную мысль, подобно тому, как ищет этого зритель в потоке фильмов. Отсюда успех у читателя Шкловского, Добина, нарасхват идут истории советского и зарубежного кино.

Запомнился мне разговор с друзьями-режиссерами после защиты одной диссертации, в которой недостаток содержания восполнялся претенциозностью изложения.

— Трудно воспринимается,— сказал один из собеседников.

— Да, трудно,— откликнулся другой и, задумавшись, добавил,— а вот Гегеля я понимаю!

Подтверждением интереса к обобщенной эстетической мысли может служить дискуссия

* А. Гельман. Всюду, где идет борьба.— «ИК», 1975, № 10, стр. 15.

о методологических проблемах современного фильма, возникшая на страницах журнала «Искусство кино» в связи с книгой Т. Селезневой «Киномысль 20-х годов». Можно по-разному относиться к выдвигаемым в ходе дискуссии идеям, но есть в выступлениях ее участников все та же увлеченность познанием закономерностей, а не только разрозненных частностей. Так, недавно пришедший в кино хорошо эрудированный исследователь К. Разлогов предлагает создать историю мирового кино. Это правильно: если мог выполнить такую задачу один Жорж Садуль или один Ежи Теплиц, то тем более это по плечу коллективу научных работников. В таком труде нашел бы отражение новый опыт — творчески-практический и научно-теоретический. Но вслед за этим Разлогов выдвигает еще одну идею: «Полезно было бы написать и историю развития выразительных средств киноискусства, которого, как правило, касаются только в теоретических сочинениях»*. Такое предложение уже вызывает сомнения: не должны ли мы историю мирового кино рассматривать в единстве, немыслимом вне его выразительных средств? Не обескровит ли историю экрана выделение его выразительных средств в отдельное исследовательское повествование? Не станет ли такая история экрана схематическим или отвлеченно социологическим, словом, явно усеченным рассказом? Не повторим ли мы наивные заблуждения некоторых теоретиков 20-х годов, которые полагали, что история выразительности может быть самостоятельным предметом истории кино или истории литературы? В этих вопросах, как догадался, вероятно, читатель, заключены и утверждения. Как мне представляется, нам необходима заново написанная история мирового кино, рассматривающая процесс в целом: в идейно-художественном, производственно-экономическом, социологическом, философском плане. И нужны теоретические исследования, строящиеся на тончайшем понимании исторической эволюции понятий, терминов, биографий художников, происходящей на экране идеологической борьбы, в которой мы деятельно участвуем.

Важно, чтобы в ходе этой работы были развиты достижения теоретической мысли в области кино и отброшены каноны, как отчетливо себя изжившие, так и незыблемо сохранившиеся в силу своей кажущейся бесспорности. Рассмотрим же один из привычных канонов.

●

Отличительной особенностью фильма всегда считалась его фотографическая достоверность.

Прообраз киноизображения — фотография. Праотец — Дагерр, изобретатель фотографии, «фотографический Люмьер».

На киноэкране фотографичеокое изображение пришло в движение. Человек зашагал. Морская волна ударилась о берег. Зашевелилась травинка. Облачко пронеслось над землей. Поезд подошел к перрону.

Воспроизводилось невоспроизводимое: движение. Вопроизводилось на белом полотне в темноте кинозала недоступное зрительному восприятию: подробности жизни великих людей, например, Лев Толстой в Ясной Поляне, верхом на лошади или среди крестьянских ребятишек, и все — в движении. Сфера недоступного суживалась, круг впечатлений о повседневности, о мире стремительно расширялся. Скрытое от постороннего глаза становилось явным, поражающим неожиданностью, новизной, фактичностью...

Происходило обыкновенное чудо! Впоследствии чудо превратилось в обыденность.

При этом киносъемка сохранила основное качество предшественника — фотографии: фиксацию объекта на пленке (пластинке). Фиксацию натуры, существующей независимо от снимающего.

Достоверна фотография, достоверно и экранное зрелище.

Это качество киноизображения по-разному именовалось в разное время и в разных странах: то достоверностью, то фотографичностью, то реалистичностью, то натурностью, то доку-

* К. Разлогов. Материал, проблематика, методология.— «ИК», 1975, № 7, стр. 118.

ментальностью, то фактичностью, то физической реальностью.

Но имелось в виду чаще всего одно и то же: достоверность воспроизводимого на пленке объекта съемки.

Для того, чтобы показать, насколько прочно это вошло в наше сознание, в повседневность исследовательских оценок, приведу несколько выписок из работ очень разных авторов:

«...Фильмы, как и фотографии, должны регистрировать и раскрывать физическую реальность». Только такие фильмы «способны на глубокое проникновение в сущность материала и могут доставить наслаждение, недоступное другим» (З. Кракауэр)*.

«...Кинематограф, более чем какой-либо другой способ художественного выражения, является языком реальности»; «кино, быть может, прежде всего язык и сверх того оно — сама реальность» (М. Мартен)**.

«...Кинематограф, как мы считали, остается прежде всего фотографией, а искусство фотографии — наименее субъективное из всех искусств...» (Ж. Ренуар)***.

«...Кино предстает перед нами как завершение фотографической объективности во временно́м измерении...» (Базен)****.

«...В центре кинематографии лежит фотографирование, что не является искусством (конечно, в каждом мастерстве может быть степень, когда данное мастерство становится своего рода искусством, но это не есть искусство в широком смысле этого слова). Но в кинематографии есть не только фотографирование. В ней есть элементы, которые, переплетаясь с мастерством фотографирования, создают искусство...» (В. Мейерхольд) *****.

Можно было бы привести десятки подобных суждений (в том числе и автора этих строк), которые варьируют главную мысль: происхождение кино—фотографическое; киноизображение, охватывая подлинность, натуру, — достоверно.

Но достаточна ли формула достоверности для понимания богатства проявлений и возможностей кино, его современной эволюции?

Проблема неоднолинейна и для ее анализа необходимо рассмотреть два вопроса: исчерпываются ли, во-первых, духовные горизонты фильма фиксацией избранной подлинности, исчерпываются ли фотографичностью?

И второе: не меняется ли с развитием кино экранная достоверность? Можно ли понятия «фотография» и «фотографичность» рассматривать только с технической точки зрения? Не оправдалась ли догадка Мейерхольда, относящаяся еще к 1918 году, о переплетении движущейся фотографии с искусством?

Начнем со второго вопроса.

Давно прошли те времена, когда фотографически точное совпадение объекта и его воспроизведение воспринималось как доказательство подлинности, подлинности неопровержимой. Л. Ф. Волков-Ланнит в книге «Искусство фоторепортера» вспоминает весьма существенное наблюдение М. Алпатова в исследовании «Композиция в живописи» (М., «Искусство», 1940, стр. 50). Было замечено, рассказывает Алпатов, что «Сикстинская мадонна» так точно построена, что достаточно лишь взглянуть на нее в зеркальном отражении (при котором вся сюжетная сторона сохранится и изменится лишь композиция) и картина потеряет значительную долю своего обаяния; в фигуре мадонны исчезнет легкий подъем, плавный, спокойный ритм. Все эти композиционные приемы применены в «Сикстинской мадонне» с таким тактом, что ее равновесие и ритм, вся ее гармоническая закономерность невольно воспринимаются как исконные признаки самой природы. По поводу этого справедливого суждения надо сказать следующее.

Зеркальная точность бессильна передать о б р а з н о с т ь изображения. По мере развития фотографии она переставала удивлять самим фактом воспроизведения натуры, фик-

---

* З. К р а к а у э р. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., «Искусство», 1974, стр. 65.

** М а р с е л ь М а р т е н. Язык кино. М., «Искусство», 1959, стр. 21.

*** «Ж. Ренуар», сб. М., «Искусство», 1972, стр. 135.

**** А. Б а з е н. Что такое кино? М., «Искусство», 1972, стр. 45.

***** Вс. М е й е р х о л ь д. Портрет Дориана Грея. В сб. «Из истории кино». М., «Искусство», 1965, стр. 18.

сации портрета или события. Ракурс, свет, степень крупности становились средствами образной характеристики объекта съемки. Складывались индивидуальности: мы отличаем фотографии А. Родченко и Л. Маголи-Наги, М. Наппельбаума и О. Игнатович.

Недаром фотографию стали называть «светописью» по аналогии с живописью. Принцип один и тот же — создание образа, различны средства выразительного воплощения замысла.

Невозможно ставить знак равенства между понятиями «фотография» и «регистрация». Фиксацией объекта на пленке не ограничивается функция фотографии. В этой области существуют деления, напоминающие видовые деления в кино: рядом со снимком, который условно именуют «художественным», могут быть фотоработы технически вспомогательного характера, информационного, служащие иллюстрацией к научному исследованию, обучению и т. д. Поэтому, когда мы сейчас повторяем слова «фотографическая природа киноизображения», то они уже не обладают тем однозначным смыслом, как во времена первых кинопросмотров; «фотографичность» может означать не только «точность» или «достоверность», но и «поэтичность» или «психологическую убедительность».

Обратимся теперь к другой стороне вопроса.

Общеизвестно, что вслед за первыми хроникальными съемками появились картины совершенно иного характера: условные, вымышленные. В картине Жоржа Мельеса «Невероятное путешествие» снят макет поезда, а не настоящий поезд, как у Люмьера. Игрушечный поезд в игрушечной обстановке. Его другая картина «Путешествие на Луну» — феерия. Ничего общего с натурной реальностью. Мельес стоял за кинематограф фантазии, антиправдоподобия, за вымысел, заснятый на пленку.

Таким образом, уже у истоков кинематографа сосуществовала документальность и антидокументальность.

Двуединость младенческого периода кино по схеме Люмьер—Мельес отмечена во всех историях кино, старых и новых. Молодые научные работники и критики, приходящие в кино, как правило, цитируют соответствующие места из Ежи Теплица и других авторитетных историков фильма. Все это правильно и — в известных рамках — бесспорно. Но только в известных. Недостаток схемы «хроникальность Люмьеров — фантасмагоричность Мельеса» в том, что она не учитывает стилевых и идеологических размежеваний, которые не исчерпываются внешними признаками и различиями в технике съемки.

Ранний кинематограф был однороден, хотя бы потому, что целиком находился в руках предпринимателей и рассматривался как выгодный, хоть и эксцентрический источник доходов. Но даже в этих рамках, несмотря на их чрезвычайную жесткость и пагубность для настоящего творчества, возникали противоречия. Сначала это были попытки противопоставить кино как искусство коммерческому кинематографу. Различия, при всей их ограниченности, постепенно нарастали, затрагивая сферу содержания картин. С появлением советского кино эти противоречия стали развиваться с огромной силой как в национальных, так и в международных масштабах. Развертывалась борьба идей и стилей, творческих направлений, взглядов на кино. Здесь нет возможности и необходимости углубляться в анализ этого достойного научного исследования процесса. Подчеркнем только ту сторону, которая непосредственно касается рассматриваемого вопроса о фотографической природе экрана. Отличную возможность проиллюстрировать нашу мысль дает талантливая книга В. Микоши «Годы и страны. Записки кинооператора», изданная «Искусством» в 1967 году. Рассказывая о своем детстве, Микоша сообщает нам, каков был киноперепертуар тех лет: «Кабинет доктора Калигари», «Багдадский вор», «Индийская гробница» и им подобные. Какое впечатление производят фильмы на ребенка? Он был поглощен открывшимся для него необыкновенным миром. «У меня появилась вторая жизнь,— пишет Микоша.— Одна была реальная, трудная, полная лишений, другая — зримая, но нематериальная — пол-

ная фантастики, счастья и необыкновенных трансформаций».

Казалось, что это надолго — слишком велико было влияние «кабинетов» и «гробниц» на неокрепшую психику юного зрителя. Но появились другие фильмы — среди них Микоша называет «Потомок Чингис-хана» и другие произведения советского кино. Советские фильмы «перевернули все представления с головы на ноги. Из мира фантастики они вернули меня в наш реальный, грешный, но прекрасный мир».

За внешними различиями скрывались столкновения непримиримых идей и творческих решений. Природа фильма «неравнодушна» к ее чисто логическому истолкованию, она разрушает преграды и вырывается на бескрайние просторы действительных страстей и интересов.

И по этой причине игровой (художественный) фильм, вся история его взлетов и падений, никак не укладывается в рамки фотографической документальности.

Не укладываются созданные воображением автора сюжеты, вымышленные характеры, действия актеров в построенных декорациях—все, что воспроизведено, сыграно, отрепетировано, а не снято в натурных условиях самой жизни: от «Борьбы миров» по Уэллсу или «Соляриса» по Лему до мультипликации. Проблема многогранна; в самом сопоставлении двух существующих начал, двух сторон развития кино заключена ситуация документальности и недокументальности, фактичности и фантастичности.

Но и в современных картинах «антифотографического» направления (равно, как и документального, разумеется) накал стилевых, смысловых, социальных антагонизмов чрезвычайно велик; куда более значителен, чем полстолетия назад. Иногда эта «антифотографичность» демонстрируется отнюдь не для достижения благородных целей.

Некоторые представители французского «нового романа», оказавшего заметное влияние на «новую волну» в кино, отвергали композицию, характеры, соединяя в своей творческой практике и натуралистическую детализацию, претендующую на достижение эффекта полного правдоподобия, копирования реальности, и изображение неконтролируемых, смутных движений подсознания. Все это было прямо или косвенно связано с «идеями» деконструкции формы и деидеологизации искусства. Я не буду останавливаться на других новых проявлениях «деконструкции» художественной формы в кино и отсылаю читателя к статье В. Баскакова «В лабиринтах элитарной и массовой культуры»*. Как и в оценке раннего кинематографа, здесь важно «крупным планом» выделить нерасторжимость взглядов на сущность киноизображения с социальным функционированием фильма. Как разрешается эта конфликтность в литературе по теории и истории кино? Как исследовательская мысль соединяет фотографическую реальность с нефотографической ирреальностью?

Поиски решений часто чреваты незавершенностью, противоречивостью позиций, взглядов. Но все же в пестроте вариантов, непоследовательностей просматриваются направления вероятных решений, сопоставлений и противопоставлений.

Кракауэр склонен к одностороннему выводу. Во многих его суждениях сквозит неприятие всего, что не укладывается в концепцию кино как «физической реальности». Такая участь постигла, например, трагедию. Как с нею быть? Ведь она не хроникальна, не фотографична, она вся — на крыльях вымысла. «Я отваживаюсь утверждать,— пишет Кракауэр,— что кино и трагедия несовместимы друг с другом»**.

Исследователя не переубеждают даже такие незаурядные фильмы, как «Ромео и Джульетта» Р. Кастеллани или «Отелло» Орсона Уэллса. Признавая талантливость таких картин, Кракауэр все же настаивает на их кинематографической неортодоксальности: здесь «трагическое остается скорее элементом привнесенным, чем органически присущим фильму»***.

---

* «ИК», 1975, № 4, стр. 110—111.
** З. Кракауэр, цит. изд., стр. 20.
*** Там же.

Итак, Кракауэр считает аксиомой то, что требует еще доказательств. В попытках оградить натуральность экрана от проникновения «инородного» тела, от посягательств на его первородную чистоту он не одинок.

Р. Арнхейм, которому принадлежит честь разностороннего исследования ритма, пространства, действия именно в игровом фильме (книга его так и называется «Кино как искусство»), размышляя о кино будущего, называемом им «завершенным», тоже неожиданно пристает к берегам фотографического копирования. Выпадает в его концепции то, что связано с настроенностью автора, с его неповторимым восприятием, с его социальной прозорливостью, — другими словами, с образностью фильма.

«...Оригинал и копия становятся, — пишет Арнхейм о «завершенном кино» будущего,— практически неразличимыми. Тем самым уничтожаются все художественные возможности, порождаемые различием между моделью и копией». По мнению Арнхейма, это явится «новым шагом вперед и несомненно вытеснит все предшествовавшие ему формы кинематографа»*.

В чем-то Арнхейм прав. Действительно, технический прогресс в кино с его способностью воспроизводить объемность изображения (стереоскопию) и звука (стереофонию), а в дальнейшем — и запахи, конечно же, сглаживает границу между объектом съемки и экраном. Натура может представать перед зрителем во все большем приближении к... натурности зрительского и звукового рядов.

Но что из этого следует? Упразднение кинематографии как искусства?

Такая мысль может прийти в голову тому, кто смешивает технические средства кино с выразительностью его языка. Да, в таком случае одна часть кинематографа приносится в жертву другой; единственной разновидностью экранного зрелища становится натурность, к тому же понятая плоскостно: между моделью и копией ставится знак равенства. Образность исчезает.

Эта мысль принадлежит теоретику Арнхейму. Но и активные участники кинематографических битв, создатели известных фильмов в разных странах утверждали, что истинность кино и его современность—в документальности в прямом смысле этого слова: только то, что снято в подлинных условиях, за пределами павильонов, сочиненных сюжетов и сконструированных воображением персонажей.

В противоположность этому существует другой взгляд на природу кино: стихия экрана — это стихия вымысла, ориентация не на реальность, а на субъективные восприятия, впечатления художника, для которых может быть найден экранный эквивалент, на мир воображения, если угодно — иллюзий, как бы оправдывая тем самым первоначальное наименование кинозрелища: «иллюзион».

Крайнее выражение этого — оценка кино как «фабрики снов», как средоточия мифов нашего времени, как способа погружения зрителя в стихию забвения. Такое отношение к кино поддерживается «системой звезд» коммерческого кинематографа — они культивируют идиллические стереотипы. Как это ни покажется странным, но идилличности коммерческих стереотипов созвучна... религиозная концепция кино. И она, в конечном итоге, погружает кино в стихию вымысла — иррационального и наджизненного.

Для пропаганды вероучения, писал один видный католический деятель, «все средства хороши: печать, проповедь, искусство и наука, мощи великомучеников и, если угодно господу, даже кинопленка»*.

Следование религиозным догматам и политической тенденциозности Ватикана приводит к тому, что жизненное заменяется примысленным, ирреальным...

Предполагали ли Люмьеры, что их «движущиеся фотографии» окажутся где-то рядом с мощами и проповедями, с заурядными фальсификаторами.

И фотографический натурализм и неконтролируемая иллюзорность искажают природу кино, ограничивают его потенциалы. Не

* Р. Арнхейм. Кино как искусство. М., Изд-во иностранной литературы, 1960, стр. 129, 131.

* Луиджи Кьярини. Сила кино. М., Изд-во иностранной литературы, 1955, стр. 160.

остается места для догадки, неиспробованности. А художник развивающегося искусства не может не ощущать себя на пороге неожиданности, неразгаданности.

Василий Шукшин однажды, во время съемок картины «Калина красная», сказал:

«У нас еще не знают, что может кино, даже серьезные наши писатели недооценивают его. Несколько человек в мире знают... Ну, вот Феллини... Но у него другое. Я хочу попробовать. А?»*

«Проба» кинематографа на новизну естественна, я бы сказал, неотвратима. Она обогащает и нас, зрителей, и искусство экрана (что доказывается фильмом Шукшина «Калина красная», его же сценарием «Я пришел дать вам волю»). В том числе и потому, что подвижна сама «материя» фильма, само понятие «подлинность» экранного изображения. Это понятие чревато опровержениями устоявшегося.

В этом плане литература опережает кино, но и оно бьется над проблемами, близкими повести, роману, поэме.

Когда Т. Абуладзе снимал «Мольбу», он хотел, чтобы экран заговорил поэтическим языком Важа Пшавелы. Когда А. Иванов ставил «Звезду», он постигал лиризм героических характеров разведчиков повести Казакевича.

Когда Куросава, воссоздавая на экране образы романа «Идиот», перенес действие в Японию, он смотрел на мир глазами Достоевского, и эта картина — шаг вперед в художественном освоении кинематографом не литературы только, но мира неумерших социальных и психологических отношений. Отказываясь от «похожести» на роман, Куросава проникал в глубинные слои гениального произведения. Нереализованный замысел Эйзенштейна поставить фильм по «Американской трагедии» в форме монолога означал бросок в будущее киноискусства.

И «Амаркорд» Феллини — это внутренний монолог художника, вспоминающего свое детство, монолог, который воспринимается нами и как семейная хроника, и как раблезианская фантасмагория, и как политический памфлет на фашизм.

В свою очередь, фильмы, построенные на строго документальных съемках, в которых нет изображения фантастики, ирреальности, могут передавать поэтическую идею, напоминать по своему строю не драму, повесть или очерк, а именно поэму: «Симфония Берлина» В. Руттмана, «Человек с киноаппаратом» и «Три песни о Ленине» Д. Вертова, «Красный шар» А. Ламориса.

Абсолютизация этой стороны кинематографических исканий и открытий, как и абсолютизация фотографичности архаичны.

Одностороннее толкование сущности фильма связано с ограниченным представлением о подлинности на современном экране.

Кино ушло вперед, а многие оценки его документальной природы остались непоколебленными. Реальность экрана сталкивается с неподвижностью, архаикой теоретических определений. Архаичность, пожалуй, четче всего выразилась у Арнхейма в приведенных выше строках о совпадении копии и модели, как идеала «завершенного кино». В том-то и суть, что фактичность, документальность, подлинность (как ни называй это качество киноизображения) непременно вбирает в себя авторские чувства, человеческую впечатлительность художника, его миропонимание.

Порой мы забываем о тончайшей диалектике соотношения исходного документа и образного решения в изобразительном искусстве — прародителе и статической фотографии и бурно монтажного, динамического кинематографа. Об этом напоминает книга М. Андрониковой «Об искусстве портрета». Я называю эту работу и потому, что она одна из новейших, и потому, что автор, кинематографически образованный человек, умно и тактично выявляет связи классической живописной традиции с экранным изображением.

О Моне Лизе Леонардо да Винчи М. Андроникова говорит, что «современники Леонардо ценили в этом портрете не совсем то, что ценим в нем мы, — не постижение тайных глубин души, а прежде всего — внешнюю

* Глеб Горышин. «Где-нибудь на Руси...»— «Аврора», 1975, № 6, стр. 28.

верность природе* (разрядка моя. — *И. В.*). Автор приводит высказывание Вазари, его восхищение поразительным сходством портрета с натурой, тем, что воспроизведены мельчайшие подробности. «Глаза имеют тот блеск и ту влажность, какие обычно видны у человека, а вокруг них переданы все те красноватые отсветы и волоски, которые поддаются изображению лишь при величайшей тонкости мастерства». То же — о ресницах, «расположенных соответственно порам кожи», о шее, носе, рте — «все кажется не красками, а настоящей плотью»...**

Нас же потрясает в портрете Моны Лизы не совпадение с натурой само по себе, а то внутреннее, непостижимое вдохновение, которое владело художником и передано в неумирающем произведении***.

Это нелишнее упоминание о том, что искусство и бесстрастие — несовместимы.

Несовместимы они и в кино, несмотря на его «техничность», на скользящую холодность несгораемого целлулоида, на оптическое безразличие объектива, на спокойную белизну экрана.

Время Людвига Фейербаха — докинематографическое. Однако мысль, выделенная Лениным в конспекте книги Фейербаха «Лекции о сущности религии», относится ко всем искусствам, включая молодые. Ленин отметил следующее место у Фейербаха: «Искусство не требует признания его произведений за *действительность*»****.

Только инерцией крайнего практицизма в критической кинолитературе можно объяснить то, что мы свыклись с наивно натуралистическим представлением о природе киноизображения. Техника в кинематографе функционирует, но она всегда — в руках «человека с киноаппаратом». Человека!

В восприятии окружающего мира кинематографистом отражается его личность, его способность удивляться, испытывать потрясения, восторг.

Особенно обострено это у художников — натур восприимчивых, ранимых, эмоциональных.

Но и теоретик не может оставаться только в мире рационального.

Эта точка зрения не по душе литературоведу Ю. Суровцеву. В статье «К проблеме социологического изучения искусства» («Вопросы философии», 1975, № 3) он пишет: «...На «каверзный вопрос», можно ли понимать искусство, не чувствуя его (разрядка моя.— *И. В.*), я отважусь еретически ответить так: профессиональное изучение искусства не требует от искусствоведа какой-то сверхчувствительности(?), при всем том, что без некоей минимальной меры, необходимой для такой профессии, тоже не обойтись». Ошибка в том, что дозировка в этой сфере немыслима. Кто укажет эту «минимальную меру» эмоциональности для представителей разных профессий? Да и поддается ли вообще эмоциональность дозировке?! Суть же в том, что исследование искусства (если это не элемент математических анализов, лежащих вне художественного творчества) непременно требует высокой, для данной личности — предельной эмоциональности.

Вне этого изучения «ведение» искусства, литературы превращается в нечто дистиллированно безжизненное, безликое.

Не для парадоксальной броскости, а лишь для обострения мысли скажу — в противоположность Ю. Суровцеву, — что эмоциональность восприятия искусства далеко не всегда обязательна для художника: Шекспир оставлял холодным Л. Толстого; Чехов, рассматривая картины Репина, не забывал — по его собственному признанию, — что хочется курить; А. Толстой не нашел эмоционального контакта с Н. Островским, когда читал «Как закалялась сталь». Несколько видных кинорежиссеров отнеслись равнодушно к «Броненосцу «Потемкин» — примеров несть числа. Из этого не следует, что критику, теоретику обязательно все должно нра-

---

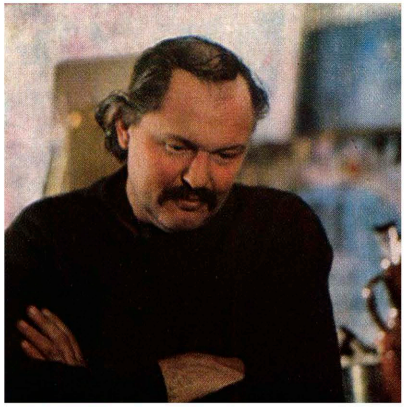
* Манана Андроникова. Об искусстве портрета. М., «Искусство», 1975, стр. 75—76.

** Там же.

*** Чрезвычайно интересно, своеобразно взаимосвязь факта, научной основы творчества Леонардо с его поражающей образностью рассматривается в телевизионном фильме режиссера Б. Загряжского «Компьютер и загадка Леонардо».

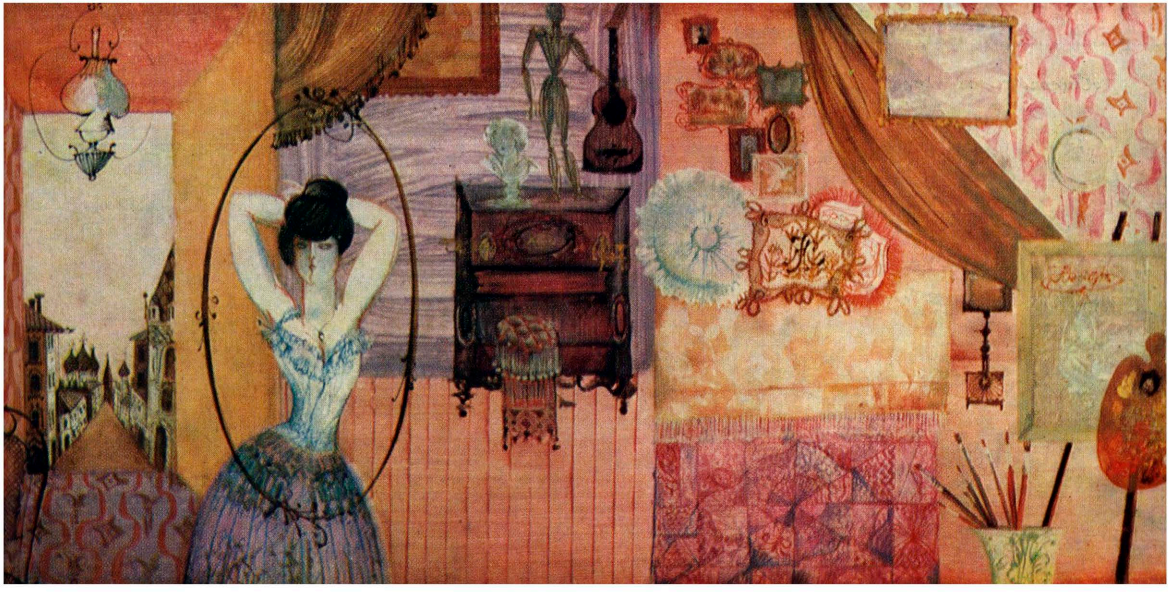
**** В. И. Ленин. Полное собр. соч., т. 29, стр. 53.

Вернисаж «ИК»
Художники А. Спешнева, Н. Серебряков

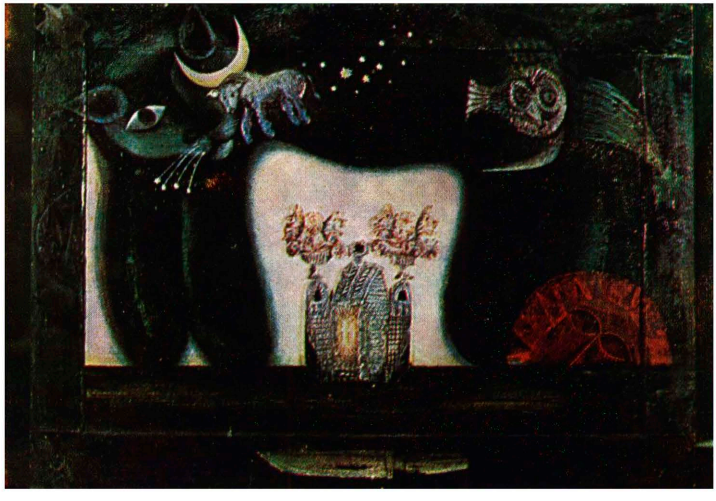


«Не в шляпе счастье» (1968)
«Клубок» (1968)
«Сюжет для небольшого рассказа» (1968)
Гори, гори моя звезда» (1969)
«Великие холода» (1969)
«Живое время» (1970)
«Спорт, спорт, спорт» (1970)
«Ветерок» (1972)
«Поезд памяти» (1975)

«Сюжет для небольшого рассказа»

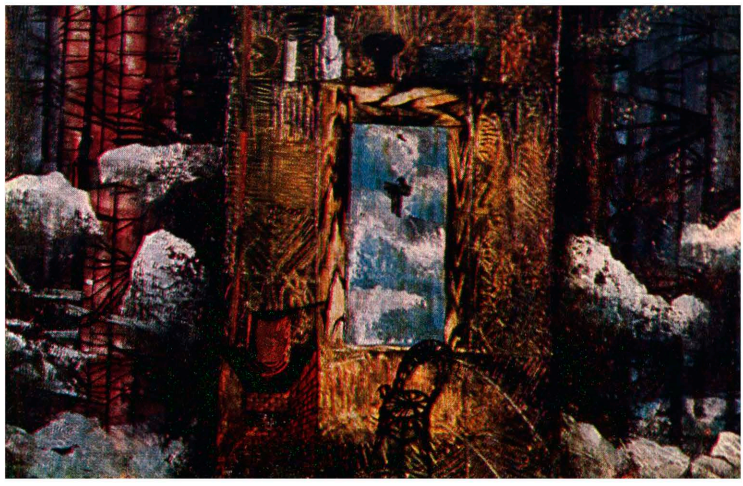


«Спорт, спорт, спорт»

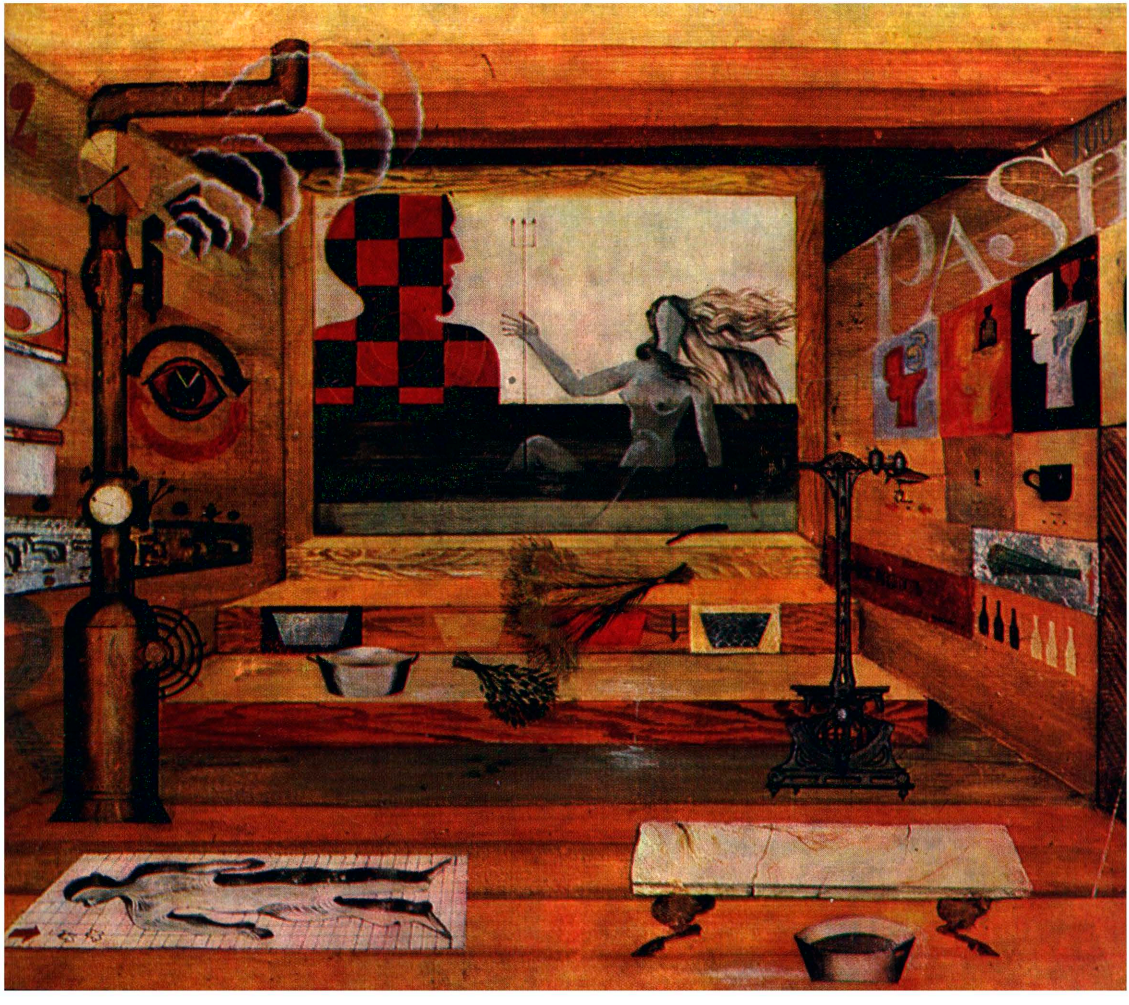


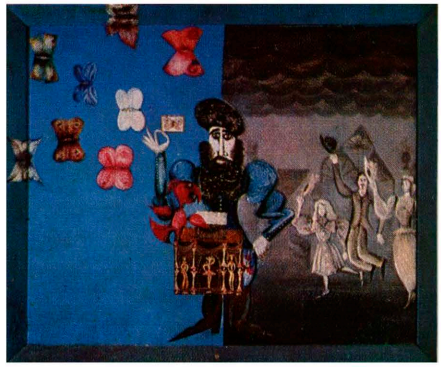
«Клубок»

«Поезд памяти»



«Поезд памяти»

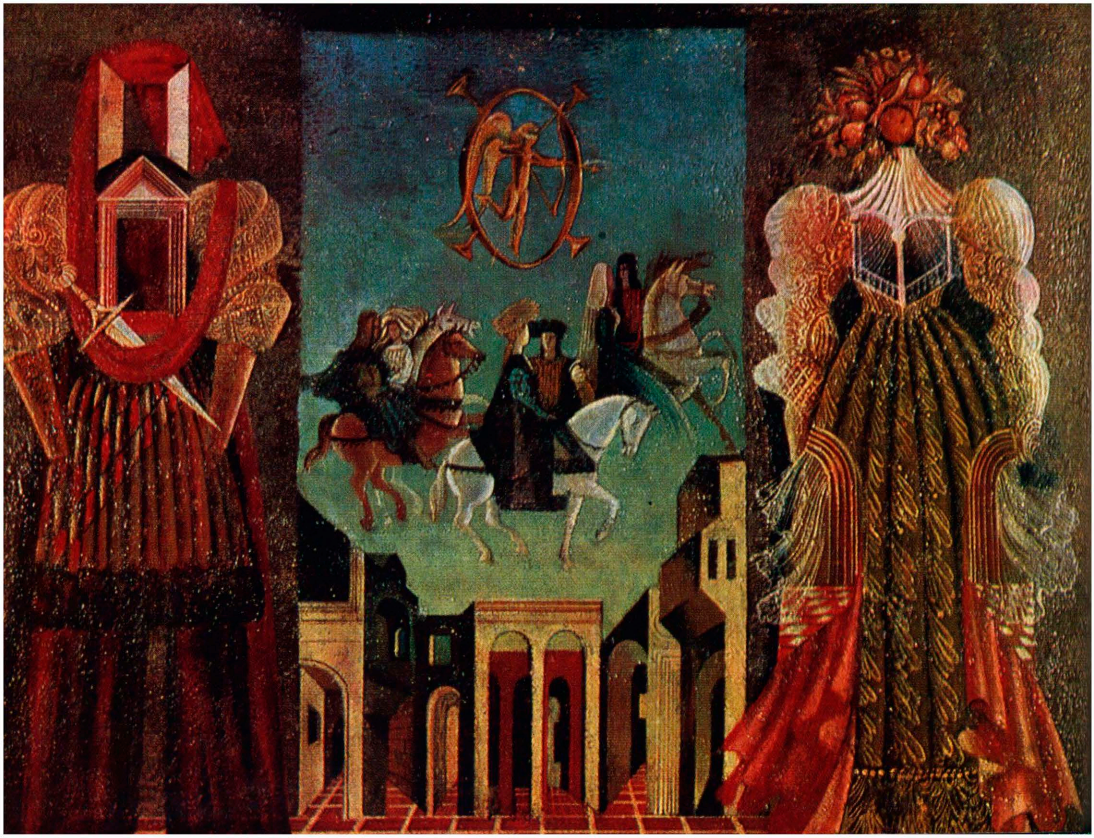




«Не в шляпе счастье»

«Гори, гори моя звезда»

«Опять пр



виться, все в искусстве вызывать восторг, — речь не об этом, а о том, с каким вооружением мы направляемся в стихию творчества.

Вне эмоциональности — скрытой, сдержанной или обнаженной, видимой — нет исследователя искусства.

Иное с художником. Он перестает существовать, когда выключаются его чувства, ощущения в восприятии действительности.

Мысль об эмоциональности исследователя подтверждается на примере того же Кракауэра.

Вся книга «Природа фильма» скована железной логикой анализа. Эмоциональность существует лишь в ее подводном течении. Но этот скрытый лиризм изложения прорывается в предисловии. Тут Кракауэр откровенно эмоционален, раскован. И тогда о фотографичности фильма он говорит другим языком. Кракауэр вспоминает свое детство, первый просмотр им киноленты: что удивило ребенка? То же, что могло удивить любого зрителя и запомниться на всю жизнь. Упоенный зрелищем юнец в письменной форме изложил впечатления о фильме, назвав свое сочинение «Кинофильм как открыватель чудес повседневной жизни». По этому поводу Кракауэр пишет:

«И я помню, словно это было сегодня, сами эти чудеса. Глубоко потрясла меня преображенная пятнами света и теней обычная улица пригорода с несколькими стоящими порознь деревьями и лужей на первом плане, в которой отражались фасады невидимых в кадре домов и клочок неба. Когда подул ветерок, тени и дома вдруг заколыхались. Я увидел мир дрожащим в грязной луже, — эта картина до сих пор не выходит из моей памяти»*.

Впечатлял уже не самый факт оживления фотографии, а настроение, создаваемое нарушением привычных очертаний предметов — из-за их отраженного показа, замкнутого в кадре. Казалось, что может быть непривлекательнее изображения банальной уличной лужи? Но восторженный глаз юнца углядел не грязь и обыденщину, а новое в знакомых предметах, новый ракурс невидимого (клочка неба, домов), представленного только в отражении.

Слагаемые элементы кадра лишены поэтичности; вероятность поэтического восприятия возникала из нового соотношения этих элементов.

Прочитав эти строки у Кракауэра, я вспомнил созвучное описание, но не аналитика, а художника — актера Ф. Никитина (широко известного по исполнению им главных ролей в картинах «Катька-бумажный ранет», «Обломок империи» и других). В своих мемуарах он пишет все о той же банальной луже. Но образ в его воспоминаниях вызван не экраном, а самой реальностью. Никитин, вспоминая о своих юношеских годах, дает своеобразную оценку впечатлению. Приведу его описание полностью:

«...Там, наверху, пронизано солнцем все. Оно огромно и неохватимо. Здесь маленький его кусок, как драгоценный самоцвет, оброненный в грязь и потому еще ярче отражающий свет.

Ошеломляющее открытие! Мир, отраженный в капле, значительнее, крупнее своего прообраза — необъятного мира, отражающегося в миллиардах подобных капель. Он более доступен, более охватим. Потому, что отраженный в капле, он вторично отражен в нашей душе, где сияет как драгоценный камень»*.

Два впечатления: первое — от просмотра «просто» задвигавшейся фотографии, второе — от непосредственности жизни. Но в обоих поражало отраженное, по-особому укрупненное изображение безграничности мира; именно это вызывало образные ассоциации. Кажущийся несущественным, а на самом деле резкий сдвиг в восприятии привычного — и все обретает иное освещение. «Сквозь обиход пропускается ток, словно как сквозь воду. И все поляризуется...» — это слова Пастернака из письма к Цветаевой **. Сказаны они о другом,

* З. Кракауэр, цит. изд., стр. 22.

* Ф. М. Никитин. Сентиментальное путешествие вспять. II глава, стр. 68. Цитирую по рукописи.

** Ариадна Эфрон. Страницы былого.— «Звезда», 1975, № 6, стр. 164.

о сокровенном, личном. Но не применимы ли они к тому личному, что лежит в сердцевине поэтического ощущения от пейзажа, по-особому воспроизведенного?

Но вернемся к процитированным воспоминаниям.

Воспоминания Кракауэра — подтверждение того, что ранний «чистый» кинодокумент не сводился к оголенной прямолинейной информации. Он был свидетельством авторской (операторской) наблюдательности, чувственного восприятия, которое передавалось зрителю.

Юный кинозритель Кракауэр и будущий артист Никитин оказывались... в одном ряду, дышали одним воздухом.

Восприятие автора сливается с восприятием зрителя в нечто взаимопроникающее тогда, когда произведение построено мастерски, когда нет расщелины между авторским намерением и его реализацией. В таких случаях мироотношение автора становится мироотношением и зрителя.

Авторская страсть, внутренняя идеологическая, психологическая и эмоциональная устремленность замысла — величина переменная, математически неизмеримая, и чем более глубоко она потрясает художников, тем больше простора открывается для ее постижения, истолкования. Как раз в эту стихию истолкования произведения обычно и вклинивается исследовательская мысль, если она не хочет остаться элементарно описательной, пересказывающей и... фотографической!

Итак, ход развития кино подводит нас к двум выводам.

Значительная часть кинематографа (так называемая игровая или художественная) не вмещается в привычную схему фотографизма; особенность игрового фильма не в точном воспроизведении натуры, не в клишировании ее, а скорее в антикопировании, в той свободе интерпретации действительности, какая вообще присуща искусству и литературе.

Кинематограф документирующий, информирующий также вышел из того младенческого состояния, когда зрителя поражал самый факт оживления фотографии. Времена такого экранного зрелища прошли для подавляющего большинства зрителей (пожалуй, за исключением тех, кто сейчас впервые «охватывается» кинематографом).

Не только игровой и мультипликационный фильм, но и документальный, научно-познавательный, репортажный всегда — в той или иной форме — содержит авторское отношение (как, впрочем, и современная фотография). Авторское отношение, страсти и пристрастия, восторг и презрение, любовь и ненависть художника не поддаются формализации, расчленению на элементы, не укладываются в математические формулы.

Но они существуют.

И так или иначе, но постигаются и зрителем, и критикой, и теорией.

Условно назовем то, чем изнутри освещается собственно изображение, то эмоциональное содержание, которое высекается, выявляется в снимаемой натуре художником, образным пространством киноизображения.

Наличие образного пространства на экране означает, что суть киноизображения не просто в отыскании сходства с натурой, не в достижении этого элементарного эффекта в процессе зрительного восприятия, а в установлении более сложных взаимосвязей в системе: реальность — экран — зритель.

Широко распространено отношение к кино как к зрелищу, создающему «иллюзию реальности».

В дополнение или точнее в противопоставление этому можно говорить о реальности иллюзий в смысле правдивости вымышленного повествования в вымышленных обстоятельствах как о своеобразной функции кинематографа.

Кинокамера может и фиксировать реальность в определенном плане и конструировать ее, когда это вызывается той или иной конкретной задачей. Эти подходы не противостоят друг другу, а продолжают один другой.

Их стыковка с хрестоматийной наглядностью предстает в тех фильмах, в которых показывается ход съемки фильма — кино в

кино»: «8½» (Италия), «Все на продажу» (Польша), «Пока ты со мной» (ФРГ), «Романс о влюбленных» (СССР), «Американская ночь» (Франция). Здесь названы картины разного художественного уровня и вкуса, но в каждой из них и подлинность действительных событий и процесс съемки даются в задуманной интерпретации — нет противопоставления голого факта художественному вымыслу. И действительная жизнь и воссоздание ее на экране — это разные стороны целого: образного мышления авторов фильма, а не фотографирования жизни (в смысле копирования).

Очевидно, что если по-прежнему считать природой фильма его фотографичность, то это скорее... нефотографическая фотографичность, то есть новое качество киноизображения.

Возникновение этого нового качества волнует теоретическую мысль. В своей последней книге «Очерки теории кино», в главе о «фотографической природе изображения» С. Гинзбург намечает отход от прежних схем. В его книге мы читаем: «Конечно же, фильм не является сфотографированной реальностью, но только создается из фотографических изображений реальности, образно переработанных художником»*. Несмотря на то, что в другом месте книги говорится, что все изображение на экране в целом мы «воспринимаем как подлинное», приведенная выше цитата все же означает бесспорное движение вперед в оценке сущности киноизображения и его восприятия.

Ход эволюции кинематографа и его современное развитие разрушили концепцию, согласно которой на экране факты предстают «в их первозданном виде» (Базен).

Кинематограф вместе с тем остался искусством съемки, фотографирования, «кинематографирования» тех или иных объектов — это трюизм. Но безвозвратно прошли те времена, когда зритель принимал экранный поезд за подлинный или уклонялся от наведенного в объектив пистолета, опасаясь пасть мертвым от пули киногероя.

Здесь применима, при всей ее условности, аналогия с театром.

«Ведь не бросаемся же мы на сцену, когда там изображается убийство или проливается кровь, — пишет А. Ф. Лосев по поводу взглядов Аристотеля, — и не зовем органы общественной безопасности для наведения порядка в созерцаемой нами сцене. Значит драма, изображаемая на сцене, вовсе не есть реальная драма и вовсе не есть действительность, в которой мы бы реально участвовали. То, что изображается на сцене, и то, что созерцается нами на ней, вовсе не есть бытие действительное...»*

«Не есть бытие действительное» и экранное изображение, несмотря на все его глубокие отличия от сценического.

Кинозритель находится по отношению к экрану в состоянии созерцания, сопереживания, соучастия. Достоверность, подлинность в искусстве кино вплотную приближены к естественному смыслу этих понятий.

Фильм — это воплощение и технического и художественного гения человечества.

Произведение киноискусства — это образное инобытие самой действительности;

субъективности художника, постигающего реальность мира;

технических изобразительных средств, обретающих в процессе съемки свою «индивидуальность», неповторимость (мы говорим: «камера Урусевского», «свет Москвина», «мизансцена Вайды», «цвет Бергмана» по имени мастера, подчинившего технику, ее выразительные возможности своему миропониманию, стилистике).

Сведение кинематографа к его натурному правдоподобию однобоко. Применительно же к кинематографической практике эта однобокость ведет к обеднению фильма как средоточения художественного изображения мира, к умалению роли характеров и сюжетных открытий для творческого постижения объективной реальности.

*С. С. Гинзбург. Очерки теории кино. М., «Искусство», 1974, стр. 10.

* А. Ф. Лосев. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., «Искусство», 1975, стр. 249—250.

К сожалению, «фотографический» взгляд на кино эмпирическим путем перекочевал в телевидение и «обосновался» там. Не в диссертациях только, не в критических статьях. Нет, непосредственно в практике. Например, когда «просто так», что называется, без затей, снимают спектакль в театре, наивно полагая, что такая съемка максимально приближена к объекту, к подлинности искусства. Совсем, как в описанном выше случае с зеркальным отражением «Сикстинской мадонны»: ведь зеркало же! В таких случаях возникает и однообразие ритма, и тусклость мизансцен, не вмещающихся в миниэкран телевидения, и, в конечном итоге, несхожесть с театральной реальностью. Один школьник так определил в ответе на анкету свое отношение к пьесе на сцене и в телевидении: «Когда я смотрю спектакль в театре, я ближе общаюсь с актерами, вижу и слышу пьесу на самом деле. Смотреть спектакль по телевидению — это все равно, что восхищаться природой по фотографиям»*. Ощущение юного зрителя передает его неприятие телевизионного фотографизма.

Не думаю, что и наши фильмы и сценарии свободны от влияния отрицательных сторон «фотографизма». Влияние это не всегда броско и различимо. Но оно чувствуется и в нарочитой однолинейности композиции, как бы имитирующей подобие течения жизни, и в стилизации изобразительных решений «под хронику» там, где это не оправдано, и в актерской псевдобытовой невыразительности, и в однообразии натуры. Словом, в драматургической и режиссерской бескрылости во имя имитируемого правдоподобия.

А наше искусство — искусство глубоких страстей и великой правды. Вот почему оно несовместимо с теоретической, творческой, практической близорукостью...

---

* А. М. Локусов, В. Г. Моранцман. Комедия Гоголя «Ревизор» в школьном изучении. Пособие для учителя. Л., «Просвещение», 1975, стр. 71.

Ретроспективный показ фильмов Анджея Вайды

В московском кинотеатре «Иллюзион» Госфильмофондом СССР и Польским киноархивом был организован и проведен ретроспективный показ фильмов выдающегося польского режиссера Анджея Вайды в связи с 50-летием этого замечательного мастера современного кино.

С вступительным словом перед открытием ретроспективы выступил директор Института теории и истории кино Госкино СССР В. Е. Баскаков.

Советские зрители знакомы с творчеством А. Вайды по многим его картинам, шедшим в нашем прокате и демонстрировавшимся на международных московских кинофестивалях. Но в столь полном объеме творчество польского кинорежиссера было представлено нашим зрителям впервые.

В рамках ретроспективы были показаны его дипломная работа «Иду к солнцу», новелла из международного художественного фильма «Любовь в 20 лет» и одиннадцать полнометражных художественных фильмов: «Поколение», «Канал», «Пепел и алмаз», «Летучая», «Невинные чародеи», «Все на продажу», «Охота на муҳ», «Березняк», «Пейзаж после битвы», «Свадьба» и «Земля обетованная».

На открытие ретроспективы прибыл режиссер Анджей Вайда, который встретился с советскими журналистами на пресс-конференции в Госкино СССР. Режиссер рассказал о своем творческом пути и планах на будущее.

Ретроспектива прошла с большим успехом.

С. Кара

Субботние разговоры

Из встреч с В. Р. Гардиным

Разговор о «Встречном» нам не удалось возобновить. Зато у нас возник интереснейший разговор об эпизодических работах в кинематографе.

— Я создал свой метод исполнения эпизодических ролей,— сказал Владимир Ростиславович.— Это интересно! Слушайте.

И не считаясь с временной последовательностью, перескакивая через годы и десятилетия, рассказал об эпизодических ролях, сыгранных во множестве картин, начиная с немых и до Иоганна Себастьяна Баха, который появляется в музыкальной комедии «Антон Иванович сердится», сойдя с портрета на стене.

Чтобы не повторяться, как повторялся сам Гардин, подкрепляя изложение своего метода различными примерами, я расскажу об этом методе собранно, не распыляясь в частностях.

Артист, играющий эпизодическую роль, например, во втором акте спектакля, может прийти в театр не к началу представления. Знает — пока обойдутся без него. Он выйдет, как положено, во втором акте, скажет порученные ему слова, пройдет от двери до стола и обратно, а там — хоть пожар. Обойдутся без него.

Кинофильм снимается поэпизодно. Главный герой встречается с эпизодическим лицом на протяжении нескольких минут. И каждый из исполнителей ролей — Главного героя или Эпизодического лица — вправе полагать, что главный в эпизоде — он. Да, для режиссера, а потом для зрителя, эти несколько минут — маленькая частица жизни Главного героя. Но ведь это в равной мере несколько минут и из жизни Эпизодического лица?!

Человек, названный автором Эпизодическим лицом, пришел из своей жизни со своими мыслями, чувствами и заботами, со своим прошлым, своим характером, своим будущим и случайно встретился с тем, который по воле автора именуется Главным героем. Если бы тот же автор написал сценарий, повествующий о жизни Эпизодического лица, то его встреча с нынешним Главным героем была бы всего лишь случаем из жизни Эпизодического лица, может быть, случаем незначительным.

Киноартист, исполняющий роль Эпизодического лица, должен исходить именно из такого предположения и строить свою роль на этом предположении. Правом на то он наделен поэпизодным методом съемки кинофильма.

Театральный актер, если захочет, конечно, тоже может исходить из такого же предположения, но после премьеры, после третьего, седьмого, десятого спектакля — амбиция его погаснет. Самый ход спектакля да и зрительный зал собьют его притязания, поставят его на место.

— Я, опытный театральный актер,— говорил Гардин,— все это испытал. В конце спектакля зрители аплодируют, вызывают исполнителей главных ролей, а ты, уже сыгравший свою небольшую роль, если еще не ушел из театра, стой за кулисами... А на съемке эпизода кинофильма ты такой же хозяин положения, как Главный герой. Ты чистильщик сапог? Главный вошел в

Окончание. Начало см. «ИК», 1976, № 4.

кадр, поставил ногу на твой ящик,и главным действующим лицом стал ты! Он, болван, стоит без дела, а ты работаешь и что-то говоришь ему. Потом он уйдет, а ты останешься. Понимаете, пришел и ушел он, а ты остался. Так кто эпизодический?

Гардин берет со стола еще один черный конверт, извлекает из него фотоснимок, протягивает его мне.

— Это из картины «Песнь о счастье». Ставили ее молодые Марк Донской и Владимир Легошин, ставили на «Ленфильме» для студии «Востокфильм»...

Я помню этот, пожалуй, немного слащавый фильм. В нем рассказывается история музыкально одаренного марийского юноши Кавырля, бывшего лесосплавщика, который становится образованным музыкантом.

На снимке Гардин в роли профессора...

— Его фамилия Виатачек,— напоминает Гардин.

У профессора Виатачека несколько необычная внешность: большая лысина, окаймленная слишком длинными седыми волосами, которые в начале века считались артистическими, старомодное пенсне со шнурком, прикрепленным к лацкану старомодного же сюртука.

Роль этого профессора невелика в фильме. Он один из учителей Кавырли.

— Я представлял себе профессора Виатачека крупным музыкантом с европейским именем. Он был в дружеских отношениях с немецкими дирижерами Клемперером и Абендротом, с пианистом Эгоном Петри. Но это не значит, что в юности своей он не мог быть пастушонком в горах Моравии и не выбивался в люди с трудом, терпя лишения. Отсюда его особое внимание к Кавырле... Виатачек — чех, но я решил, что последние двадцать лет он жил и работал в Германии. А поскольку картина снималась в 1934 году, значит —Виатачек бежал в нашу страну от немецких нацистов, которые тогда пришли к власти.

Да, мне помнится, что Виатачек говорил по-русски неважно; то по-чешски легко переносил ударение на первый слог слова, то по-немецки смягчал твердое русское «л» или по-берлински катал «р» ...

— В роли Виатачека я впервые играл человека, который старше меня по возрасту. Всегда окруженный учениками, значит — молодежью, Виатачек говорил: «А я уже старый», и тут же храбрился: «Кто сказал, что я старый?» Всю роль я строил на том, что старый чувствует себя молодым, но отделаться от естественной старости не может. Я хорошо знал, что он уже прожил долгую и горькую жизнь, которая, право же, много интереснее простой, короткой и благополучной истории юного Кавырли...

Уверенный в правоте своих размышлений, Гардин играл свою эпизодическую роль как главную — в двух-трех отведенных ему эпизодах. Не подыгрывал, а брал эпизоды на себя.

— Так я играл и французского генерала Жанена в «Анненковщине», деда Анисима в «Крестьянах», помните, который бороду отдает в заклад, лицейского гувернера Мейера в «Юности поэта», князя Верейского в «Дубровском», гимназического учителя в «Кондуите», генерала Печенегова во «Врагах», директора гимназии, о котором в «Человеке в футляре» Чехова сказано только два слова. Так же играл и вельможного пана Вышемирского в фильме «Соловей», американского миллионера Диллона в «Секретной миссии», не все же перечислять?! И так видно, какие разнообразные роли доставались мне! Согласны?

— Согласен. Роли — разномастные.

— И все запомнились. Так?

— Перехватили, Владимир Ростиславович. В названных картинах рядом с вами играли Ливанов, Боголюбов, Монахов, Хмелев, Андровская, Раневская, Грибов, Ларионов, Жаров... Вот каких партнеров вам посчастливилось иметь...

Гардину не понравилось мое замечание.

— Это им посчастливилось играть с таким партнером, как Гардин!

Сказал и посмотрел на меня уголками глаз — умных, насмешливых, задорно молодых.

●

Дача, которую снимал Гардин в Зеленогорске — небольшой домик в три комнаты с застекленной верандой,— стояла на самом берегу Финского залива. От ограды палисадника до воды — пятьдесят метров, не больше.

— Богатый кислородом чистый морской воздух я получаю здесь из первых рук,— сказал Владимир Ростиславович, когда, пропустив две субботы, мы встретились в Зеленогорске.

— Вернемся к «Встречному»?— попросил я.

— Да, надо бы рассказать вам об эпизоде с кошкой, о беседе секретаря парткома завода с Бабченко, о пятаке, который—помните?— стоит ребром на корпусе турбины и не катится, не валится... Вы сказали о картине «Секрет», что в ней, кроме моего мастера Жукова, ничего нет. То же ведь можно сказать о Бабченко во «Встречном»!

— Нет, Владимир Ростиславович, сказать так нельзя. Кроме Бабченко в картине есть и другие образы, есть очень живая атмосфера завода...

— Значит, придерживаетесь стандартного мнения о «Встречном»! Это неинтересно.

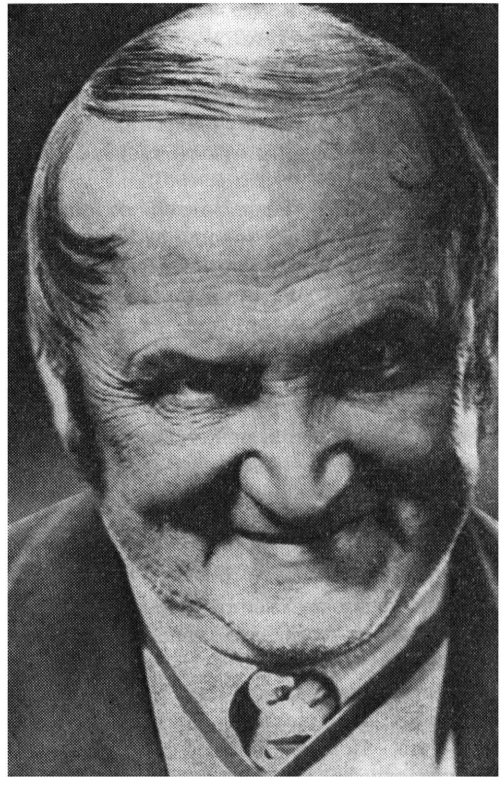
— Почему же стандартного? Просто правильного. Ну раз вы так уверены в своей правоте, говорить нам не о чем. Давайте лучше перейдем к Порфирию Владимировичу Головлеву.

Настаивать на своем было бесполезно: Гардина не переупрямишь. А Головлев был у нас на очереди — если не сегодня, то в следующую субботу подошли бы к нему. Пусть сегодня.

●

— Как достается актеру та или иная роль? Почему именно ему? Это всегда непросто и поэтому интересно,— так начал Гардин.

Снимался он на «Мосфильме» в картине «Гибель сенсации», когда узнал, что режиссер А. В. Ивановский собирается ставить на «Ленфильме» «Иудушку Головлева». Прочитать сценарий, конечно, еще не мог, но



«Иудушка Головлев». Порфирий Головлев

«Господ Головлевых» Щедрина знал хорошо, помнил, что некогда великолепно играл эту роль на сцене знаменитый Василий Николаевич Андреев-Бурлак. Загорелся сразу: «Иудушка будет мой!» Ни минуты не сомневался, что роль предназначена именно ему.

Поэтому как только выдалось несколько дней, свободных от съемок в «Гибели сенсации», Гардин поспешил в Ленинград, и — сразу к Ивановскому. Завязался приблизительно такой разговор:

Г а р д и н. А кто у вас, Александр Викторович, будет Иудушка?

(Спрашиваю, а сам уверен в ответе: «Конечно, вы!»)

И в а н о в с к и й (*заметно смутившись*). А кого вы посоветуете?

(Значит, Гардин не берется в расчет, нужен только совет Гардина...)

Г а р д и н. Совет? Лучше Гардина никто не сыграет! Уж в этом будьте уверены.

И в а н о в с к и й (*делая вид, что удивлен*). Как можно? Вы теперь актер положительного амплуа... Так хорошо сыграли Бабченко! Кто поверит, что вы — Иудушка?

Г а р д и н. Это не профессиональной разговор. Зритель поверит.

И в а н о в с к и й (*переходя в наступление*). А что вы скажете об Илларионе Николаевиче Певцове?

Г а р д и н. Певцов может, но... Но я бы сыграл лучше.

И в а н о в с к и й (*вежливо улыбаясь*). К этому вопросу мы еще вернемся.

(Неправду говорит: и не подумает вернуться.)

Гардин уехал на съемки в Москву с тяжелым сознанием того, что проиграл крупное сражение.

— Через несколько дней доходит до меня слух,— продолжал Гардин свой рассказ,— что Певцов попал в автомобильную катастрофу и сломал руку... Значит, играть Иудушку не в состоянии. Чего там кривить душой? Радуюсь! А что? Рука у Певцова заживет, а роль Иудушки теперь сама будет искать меня... Встречаю в коридоре гостиницы директора группы «Иудушка Головлев». Ясно, что приехал за мной... Спрашиваю его, что, мол, с Певцовым? Он подтверждает дошедшие до меня слухи и огорошивает меня сообщением, что приехал за... Тархановым!

Гардин, по его словам, был сражен еще раз.

— А про себя вы подумали, как в случае с Певцовым: «Тарханов может, а я лучше!»?

— Да, именно так и подумал,— отвечает Гардин, пренебрегая ироническим характером моего вопроса.

— Жаль не сыграл Тарханов роль Иудушки.

— А вы не расстраивайтесь. Сравнение было бы в мою пользу.

«Дубровский». Князь Верейский

К счастью, Тарханов, оказалось, был очень занят в репертуаре театра, а роль Иудушки — главная в картине — требовала слишком долгой отлучки из МХАТа, Тарханов отказался.

Теперь Гардин уже ни словом не напоминал Ивановскому о себе. Пусть-ка сам явится с поклоном!

И, действительно, Ивановский вскоре пригласил Гардина в группу «Иудушки», как сказал по телефону, «на беседу»...

●

Фильм «Иудушка Головлев» не экранизация романа Щедрина, а, скажем так, извлечение из романа. Вычленена из него одна линия — Порфирия Головлева. А в нем — удивительное изобилие человеческих

пороков и всяческой скверны. Бесстыже лицемерен и безмерно корыстолюбив, откровенно жесток и притворно ласков, всегда себе на уме и при этом глуп.

У Щедрина сказано, что Порфирий Головлев прошел «высшую школу паскудства», достиг «первородного свинства», и что он способен на самые неожиданные и коварные предательства, на «сплошное и мерзкое лганье во всех формах и видах». Да еще святоша! Да еще отличается невиданным, неслыханным пустословием и пустомыслием!

— Я решил,— рассказывает Гардин,— что должен придать произношению Порфирия Владимировича напевность, взять ритм и мелодию речи, близкие к дьячковскому сладкозвучью, что мне надо чуть-чуть растягивать гласные. И отказался от грима. В первой половине картины, пока Порфирий, хоть и немолод, но еще в силе, я сохранил, как говорят, «свою небритость»; во второй половине, когда Иудушка постарел, опустился, тоже не пользовался гримом, играл, сняв свою челюсть-протез.

— Точно так, как вы показали впервые Иудушку режиссеру Ивановскому?

— Да, ведь роль уже тогда была решена у меня во всех подробностях. Недаром даже те кадры, которые Ивановский снял еще в период актерских проб, потом вошли в фильм. И чтобы не потерять ничего, не расхолаживаться, я попросил режиссера снять все эпизоды с Иудушкой подряд, оставив на конец все те, в которых его нет.

— А вы не боялись монотонности, которую избрали для речи Иудушки?

— Мои партнеры по фильму были такими мастерами слова, обладали таким интонационным богатством, что рядом с ними моя монотонность выглядела яркой особенностью, опознавательным своеобразием. Шутка сказать: со мной играли в фильме не кто-нибудь, а Надежда Федоровна Скарская — мать Иудушки, Екатерина Павловна Корчагина-Александровская — домоправительницу Улиту, Михаил Михайлович Тарханов — небольшую роль купца Дерунова. Ивановский уговорил его сыграть эту роль.

Тут надо оговорить, что в «Господах Головлевых» нет купца Дерунова. Он очень целесообразно взят автором сценария К. Н. Державиным из другого произведения того же автора — «Благонамеренных речей». Впрочем, и «Головлевы» первоначально были задуманы Щедриным как часть «Благонамеренных речей». Но разрослись, обрели самостоятельность, а образы Головлевых, особенно Иудушки, так проявились, что стали нарицательными.

— Еще не ведая, что роль будет поручена мне, я не переставал думать об Иудушке, искал, читал все, что написано о «Господах Головлевых». Узнал, например, что Щедрин был очень недоволен постановкой романа на театральной сцене и даже разнес Андреева-Бурлака за его исполнение Иудушки... «Не понимаю вас,— отвечал в письме артист,— публика принимает меня хорошо». А Щедрин гневался все больше: «Вам-то хорошо, а каково мне?!» Что так не устраивало автора, возмущало его? Я хотел выяснить это в точности. И роясь в старых театральных журналах, в воспоминаниях современников, установил, что Андреев-Бурлак показывал Порфирия Головлева душевнобольным, тронутым умом... А у Щедрина-то он вполне нормален, никакой клинической патологии...

— Но его порочность, нравственная низость...

Гардин не дал мне договорить:

— Нравственные понятия Иудушки — в бумажнике, туда они складываются, оттуда берутся. Но он не сумасшедший, не Поприщин, которого, кстати, впервые на сцене играл тот же Андреев-Бурлак. Я не мог, не должен был повторить его ошибки. Скажите, мой Иудушка — психически больной?

— Нисколько,— отвечаю я к удовольствию Гардина.

— Необыкновенно легко давалась мне роль, шла ходко. Я свободно представлял себе Порфирия Владимировича в любых иных, непредусмотренных ни Щедриным, ни нашим фильмом обстоятельствах, ясно пони-

мал, как он поведет себя в этих обстоятельствах, что скажет. Например, на пожаре, конечно, не его дома, а соседа-помещика. Такого эпизода в романе нет, но я твердо знал, как смотрит Иудушка на огонь, как греет, потирает руки, и что говорит, как говорит... Или вот вам: он удит рыбу. Нет у Щедрина такой сцены, да и я, знаете ли, никогда не занимался этим делом. А Иудушку на рыбалке показал бы безошибочно.

Гардин приводит в пример эпизод объяснения Порфирия Владимировича с сыном своим, Петром. Тот проиграл казенные деньги и примчался к отцу за помощью: «Если послезавтра не внесу...» Но чем тронешь сердце Иудушки? Рубля у него не выпросишь, а тут — три тысячи! «Ничего, мой друг, не знаю... И ты меня в эти грязные дела не вмешивай». Как ни просит, как ни унижается Петр, отец неумолим. «Нет, нет! Никогда!»

— На этом и кончался эпизод,— рассказывает Гардин.— Но чего-то очень Иудушкиного здесь еще недоставало. И я спорил с Ивановским, пытался убедить его, что не может кончаться эпизод так плоско. «Снимаем по сценарию»,— отвечал он. Тогда я обратился к Щедрину. И что же? Отказав сыну наотрез, Порфирий Владимирович говорит еще вот что...

Гардин открывает книгу на заложенной странице и читает:

«— Что надо высказать, ты высказал. Я тоже ответ тебе дал. А теперь пойдем и будем чай пить. Посидим, да поговорим, потом поедим...»

— Вот где весь Иудушка, весь его характер, его душонка! Ведь Петр-то после этого стреляется! И в ушах его остается не отцовское «нет, нет, никогда», а вот это бездушно елейное: «будем чай пить, посидим, поговорим, поедим». Вот ведь как! Сценарист прошел мимо этих слов, не счел их важными, и режиссер тоже стоял на своем: «Снимаем по сценарию!», а я понял, что эпизод смазан, кончается не по-щедрински.

— Вы бы на следующий день...

— На следующий день я сделал скандал, потребовал доснять эпизод с Петром. «Таскина нет,— говорит Ивановский.— Не могу». В. А. Таскин — актер очень острый, нервный — играл Петра. Настаиваю, чтобы Таскин был немедленно вызван на съемку. «Нельзя,— говорит,— уехал с театром на гастроли». Уж не знаю, правду говорили или нет? «Черт с вами, снимите меня одного, потом смонтируете». И что вы думаете,— сняли! Но кадр этот в фильм все-таки не вошел. Ивановский объяснял это тем, что будто бы кадр монтажно не сходился... Режиссер, знаете ли, всегда может отговориться, обойти, обмануть актера!

— Но и вы были режиссером и значит...

— Я? Такого актера, как Гардин, мне снимать не случалось!

●

— Монолог! На первых порах звукового кино боялись монологов. Еще сильны были навыки немого синематографа: действие, движение, скорости в развитии сюжета, в раскрытии чувств. А что монолог? Чего ради человек разговаривает сам с собой? Нелепость! Недопустимая в кино театральная условность. Монолог статичен, действие останавливается, ничего не происходит, скучно... Но в Иудушке я решил рискнуть и уговорил режиссера дать мне монолог.

— А в сценарии не было этого монолога? Не сами же вы сочинили его?

— Сценарист был человек театральный. Он и не подумал о том, как будет выглядеть монолог на экране. А написать — написал! Взял у Щедрина слова, следующие за фразой: «Иудушка подумал, что...» — и вложил их ему в уста. А мы с Ивановским спорили, длинная беседа с самим собой или такая степень приближения человека на экране к зрителю, когда мысли, высказанные вслух, звучат с экрана естественно, непроизвольно и зритель даже не успевает подумать: «Э-э, да это же монолог!»

— Теперь в таких случаях дают закадровый голос, внутренний, так сказать, монолог.

«Анненковщина». Генерал Жанен

— Видел, но это, по-моему, отвратительно. На немых планах актера, который улыбается, хмурится, горюет или просто глядит в небо, раздается его голос, как бы помимо него самого. И слова, которые произносит голос, только иллюстрируют экранное изображение, больше ничего. В книге картинка иллюстрирует текст, а тут текст — картинку.

— Не всегда же так топорно.

— Все равно, взамен театральной условности пришла кинематографическая. Человек на экране, ничего не говоря, слушает свой голос.

— Нет, Владимир Ростиславович, он-то свой голос не слышит, это зритель его слышит.

— Зритель? Слышит, если не посмеивается... А я не произносил — играл свой монолог в роли Иудушки. Все начиналось с рассуждения о том, какую выгоду получит он, если в округе передохнут все коровы. И щелк-щелк костяшками счетов: сколько же прибыли выйдет? Удовлетворенный хохоток... И новая мысль: «А мужикам ржицы не дам!» Тоже выгода: щелк-щелк. Хорошо бы все в деньги превратить, в банк положить, «а там пойдут проценты-проценты, ни горюшка, ни заботушки». И со смешком: «Отрезал купончик — пожалуйте денежки». Не подслушивает ли кто? Пугливо озирается. «Нет, уйду в монастырь, скроюсь от людишек к святым угодничкам под крылышко, тихонько, смиренько...» Очень характерные для Порфирия Головлева уменьшительные словечки. Теперь я приходил на съемку с Щедриным под мышкой. Конечно, эпизоды, не вошедшие в сценарий, я втащить в фильм не мог, но за лексиконом Иудушки следил неусыпно, сверял с текстом романа: не потерять бы чего...

●

Иудушка — поразительное по точности и цельности создание актерского искусства. Представить себе Иудушку по-другому, не по-гардински, кажется, невозможно.

Певцов? Тарханов? Конечно, и они сыграли бы эту роль очень хорошо, хотя иначе... Но лучше ли? Никто не возьмется ответить на этот вопрос утвердительно. Может быть, еще и потому, что роль была сыграна Гардиным тем творческим методом, который в актерском кругу, по его же словам, называется очень коротко: «от себя».

●

Пришла осень. Гардин перебрался в город. Наши субботние встречи продолжались снова в доме на Потемкинской улице, напротив Таврического сада.

Теперь мы спорили и ссорились все реже. Работа шла к концу. Он, должно быть, устал от меня, я же понял всю бесполезность моих наскоков.

В тот день Владимир Ростиславович был в не свойственном ему благодушном настроении, может быть, потому что предстоял раз-

говор о последней его предвоенной роли, которую он очень любил. Это была небольшая роль: Иоганн Себастьян Бах появляется в одном лишь эпизоде музыкального фильма «Антон Иванович сердится».

В совершенно невероятном событии, произошедшем в доме профессора консерватории, органиста Антона Ивановича, виноват только он один — Антон Иванович. Разгневанный тем, что родная его дочь — певица, увлеклась «чепухой, веселыми песенками», он обращается к портрету обожаемого Баха с целой тирадой о «музыкальном светопредставлении». Что же удивительного в том, что в эту минуту такой важный, надменный на портрете в золоченой раме Иоганн Себастьян Бах вдруг спускается со стены и вступает в спор с Антоном Ивановичем?

Я присутствовал на съемке этого эпизода. Началась она с того, что Гардина в парике и костюме XVIII века поместили в раму из золоченого багета на фоне черного бархата. Так создавался портрет Баха. Но тут выяснилось, что многоопытный Гардин просто не может стоять перед кинокамерой неподвижно, не дыша, не моргая. Это рассмешило многих, но сам он намаялся и операторов измучил вконец.

Зато, когда по сигналу режиссера портрет Баха должен был ожить, Гардин проделал это великолепно.

Легко ошарашить зрителей неожиданным, резким одушевлением, казалось бы, навеки застывшего портрета старинного письма. Но Гардин очень медленно, едва заметно перевел взгляд как бы в сторону Антона Ивановича. Потом чуть-чуть поднял правую бровь, вроде бы удивился тому, что обращаются к нему, портрету. Затем зашевелились губы, складываясь в ироническую улыбку: то, что говорит Антон Иванович, нелепо.

С этой улыбкой Бах выходил из рамы и, перешагнув через три века, являлся нашему современнику.

— Мы с режиссером Ивановским долго судили и рядили, как толковать это явление Баха,— рассказывал Гардин.— Не простой вопрос! Что это — сон Антона Ивановича? Призрак? Нет, так играть мне было бы неинтересно. Я полагал, что должен показать Баха живым человеком... Погодите возражать! Музыка Баха жива и в наши дни, не так ли? Она у нас на слуху. Значит, и Бах, образно говоря, живой? Надо только это, образно говоря, овеществить! Но как?

Гардин рассказывал о разных способах решения этой задачи, приходивших в голову ему и Ивановскому. Например, подойти и поздороваться с Антоном Ивановичем за руку. Но прием этот грубый, лобовой. Негоже идти на такое. Сесть за фортепьяно и взять два-три аккорда? Но это еще больше подчеркнет условность приема: Бах-то не видывал фортепьяно, при нем не было этого инструмента да еще с маркой «Стенвей»!

Решение все не приходило, а Бах уже вышел из рамы и в следующем кадре должен появиться в рабочей комнате Антона Ивановича.

— Пока оператор ставил свет, я ходил по павильону, напряженно думая, как же быть? При этом, держа руку в кармане камзола, я машинально все постукивал по коробочке, которая там лежала. А что за коробочка? Вынул ее — да это табакерка! Вот и решение! Сразу вспомнил эпизод из картины «Случай на полустанке», в которой я играл роль командира дальневосточного партизанского отряда, старого таежного охотника Бахманова. На разоренном японскими захватчиками полустанке партизаны находят избитого до смерти русского телеграфиста. А может, еще живой? Бахманов подносит к носу телеграфиста маленькую толику нюхательного табака, телеграфист чихает... «Раз чихнул, стало быть, живой!» — вспомнил я слова старого таежника... А ведь во времена Баха не курили, а нюхали табак. Вот и я выну табакерку из камзола, привычно постукаю по ее крышке, открою, возьму щепотку табаку, поднесу к носу, чихну и — «раз чихнул, стало быть, живой!» Призраки-то не чихают... Не знаю, правильно ли поняли меня зрители, но и по сей день я в восторге от этой моей находки.

Вы опять подумаете, что я кокетничаю,

но все же скажу: эта небольшая роль Баха стоит в моем творческом активе наряду с Бабченко и Головлевым.

— Вы так же говорили о бессловесном Улыбающемся господине.

— И правильно говорил. Не отказываюсь.

— А Киврин? А Толстой?

— Разумеется, и они. Мне все мои пальцы дороги.

— Выходит, своих самых высоких творческих достижений вы насчитываете десять?

— К вашему сведению, пальцев у меня двадцать!

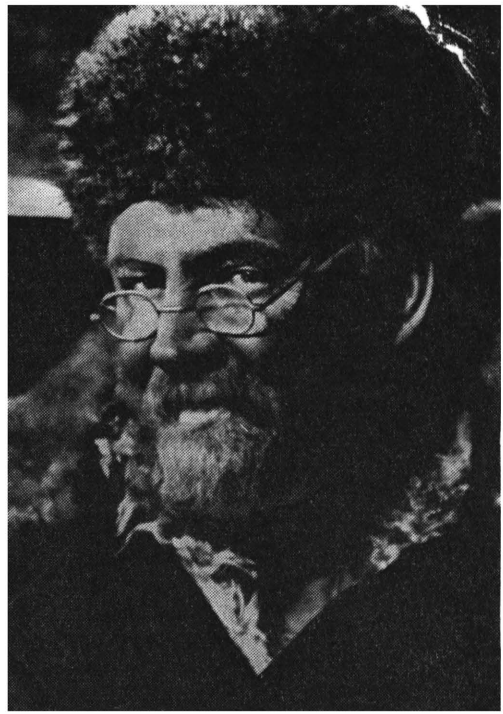
●

А вот один из наших последних субботних разговоров, уже в конце октября 1951 года.

— Во «Встречном» старый Бабченко говорит о станочнице Кате: «Мой техникум прошла!» А я, Гардин, об очень многих нынешних мастерах киноискусства могу сказать эти же слова: «Мой техникум прошли!» Да, Ольга Преображенская кончила как театральная актриса школу МХАТ. Но в кино начала работать под моим руководством, снималась у меня в трех картинах, была моим ассистентом и только после этого — стала кинорежиссером. Всемирно известного Всеволода Пудовкина иные выводят из школы Льва Кулешова. А ведь это неверно. Еще до кулешовской школы он снимался у меня в главной роли в фильме «Серп и молот», был моим ассистентом на картине «Голод... голод», со мною вместе писал сценарий по пьесе Луначарского «Слесарь и канцлер». Чей он техникум кончил? — я вас спрашиваю. Всемирно известным мог бы стать и другой мой ученик — очень одаренный кинорежиссер Евгений Червяков. Но он погиб, как вы знаете, в партизанском отряде под Ленинградом. Человек был необыкновенного лирического таланта... И Олег Сергеев погиб на фронте, успев поставить только одну картину.

— Вы так много лет работали в кино, что, естественно, ваши молодые ассистенты, помощники потом вырастали в мастеров.

— А актеры? Знаете ли вы, что в моих фильмах еще до революции снимались Иван Берсенев, Алиса Коонен, Фаина Шевченко; что в советское время выдающаяся украинская актриса Мария Константиновна Заньковецкая снималась в кино только один раз — в моем фильме «Остап Бандура»? Павел Васильевич Самойлов — тоже только один раз — в моем фильме «Кастусь Калиновский»? Конечно, их я не могу считать своими учениками. Но я, во всяком случае, учил их держаться перед киноаппаратом.. Что уж говорить о совсем молодом Борисе Ливанове, которого позвал в кино именно я. Забавно, что много лет спустя мы с ним сошлись в картине «Дубровский», как враги: он играл заглавную роль, а я князя Верейского. И я убил его... Не Ливанова, конечно, а Дубров-



«Случай на полустанке». Бахманов

ского. Николая Симонова тоже впервые снимал я. И потом встретился с ним, как с партнером, в «Петре Первом». И Николай Черкасов впервые появился на экране в моем фильме «Поэт и царь», в маленькой роли кауфера Шарли. В «Петре Первом» он играл царевича Алексея. Опять враги! И я его убил...

Сказав это, весело хмыкнул и продолжал:

— Молодого актера, кончившего театральную школу, всегда надо переучивать для работы в кино. Я мог бы назвать десятки имен, а ограничился только тремя.

— Зато назвали самые знаменитые имена. Ученики ли они ваши?

— Все, что бы я ни говорил, ставите под сомнение.

— Но ведь у вас были настоящие ваши ученики, к сожалению, имена их уже забываются. Например, актер героического плана Николай Салтыков!

— Да. Он играл слесаря в моем фильме по Луначарскому «Слесарь и канцлер», а потом пошел нарасхват. Снимался много: в «Бухте смерти», в «Укразии», и еще, и еще, и все главные роли...

— Вспомним еще Николая Кутузова.

— О, да! Актеров такого типа раньше называли неврастениками. Очень острый был актер, с приметной внешностью, снимался в картине «Крест и маузер». Обладал очень красивым голосом, пел. Да и у Салтыкова великолепный был голос, низкий, внушительный. А снимались они в немом кино...

— А Иван Капралов в «Помещике», Георгий Бабынин в «Особняке Губиных»? Совсем еще молодые актеры были, а какие талантливые, обаятельные.

— Тоже не дожили до звукового. Рано ушли... А надо умирать «насытившись днями», так сказано, знаете ли, в Библии.

— Вот ваши ученики. Ваши! А не Ливанов, Симонов, Черкасов. Не вы, так другие режиссеры позвали бы их.

— При чем тут другие? Позвал-то их я? Этого-то вы у меня не отнимете?

●

Бывая у Гардина еженедельно на протяжении почти целого года, я ни разу не видел в его доме постороннего человека — друга, знакомого, гостя. Был он нелюдим, жил замкнуто. Однажды я спросил, должно быть бестактно, почему нет у него друзей? Ответил он очень резко:

— В них я не нуждаюсь.

Характер цельный, без примесей, литой!

В январе 1952 года Владимиру Ростиславовичу исполнилось 75 лет.

Я был приглашен на «званый ужин», так сказала по телефону его жена Татьяна Дмитриевна.

Пришел, когда в зале, где висела гардинская коллекция картин, за круглым столом-сороконожкой, наконец, раздвинутым насколько можно шире, кроме хозяев дома, сидели обязательная, внимательная к товарищам по работе Варвара Мясникова, и милый, деликатный человек — артист Эмиль Галь. Не могу сказать, сколько было приглашено, но стол по крайней мере был убран на пятнадцать-двадцать гостей.

После «званого ужина» я больше не встречался с ним. Наша работа была окончена, а больше нас ничего не связывало.

Умер Владимир Ростиславович Гардин в мае 1965 года, перевалив за 88 лет. Умер, как и хотел, «насытившись днями».

Абдулахад Абдуллаев,
председатель Госкино Узбекской ССР, генеральный директор IV Международного кинофестиваля стран Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкенте

Фестиваль трех континентов

В мае в столице Узбекской ССР Ташкенте состоится IV Международный кинофестиваль. Вновь взовьются национальные флаги десятков государств-участников над одним из красивейших зданий города, Дворцом искусств. В четвертый раз Ташкент тепло и радушно, с присущим узбекской земле гостеприимством открывает свои двери участникам одного из самых представительных и крупных мировых кинофорумов, проходящего под традиционным девизом «За мир, социальный прогресс и свободу народов!».

Отныне Ташкентский фестиваль, известный как смотр афро-азиатского киноискусства, становится Международным кинофестивалем стран Азии, Африки и Латинской Америки. Такое расширение границ фестиваля представляется исключительно важным и вполне закономерным: оно отражает естественно совершившиеся перемены в характере самого киносмотра, отвечает возросшей роли латиноамериканского континента в развитии прогрессивного мирового кинематографа, свидетельствует о глубокой заинтересованности Советского Союза в установлении и упрочении отношений дружбы и сотрудничества со всеми освободившимися и освобождающимися странами, которые, как сказано в Отчетном докладе ЦК КПСС на XXV партийном съезде, «с нарастающей энергией отстаивают в противоборстве с империализмом свои политические и экономические права, стремясь закрепить свою независимость, поднять уровень социального, экономического и культурного развития своих народов».

С трибуны XXV съезда КПСС товарищ Леонид Ильич Брежнев заявил: «Мы делаем и будем делать все, чтобы развивать и укреплять дружбу с теми, кто действительно к ней стремится. С подавляющим большинством государств, возникших в результате слома колониальной системы, нас объединяет глубокая приверженность к миру и свободе, отвращение к любым формам агрессии и господства, к эксплуатации одной страны другой. Эта общность коренных устремлений — богатая и плодотворная почва, на которой впредь будет крепнуть и расцветать наша дружба!»

Уже на III Международном кинофестивале в Ташкенте были широко представлены фильмы стран Латинской Америки, что и явилось отличительной особенностью ташкентского кинофорума 1974 года. Тогда ленты латиноамериканских кинематографистов, чья идейная и тематическая направленность совпадала с девизом и задачами киносмотра, впервые были включены в основную программу. Приветствуя участников и гостей III Ташкентского фестиваля, Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев отметил, что «ташкентские кинофестивали становятся традиционными смотрами творческих достижений кинематографистов развивающихся стран Азии, Африки и Латинской Америки», указав тем самым на историческую общность социальных и художественных задач, стоящих сегодня перед деятелями передового демократического киноискусства трех континентов.

Приветствие Леонида Ильича Брежнева произвело волнующее и глубокое впечатление на кинематографистов, представлявших в 1974 году в Ташкенте 70 стран мира. Посланцы Латинской Америки с особым энтузиазмом восприняли идею расширения национальной представительности кино-

смотра. Кубинский режиссер Рахелио Парис заявил тогда: «...Ташкентский фестиваль, как мне представляется, перерос свои первоначальные рамки. Я имею в виду характерную его черту — присутствие посланцев Латинской Америки. Фестивальный девиз «За мир, социальный прогресс и свободу народов!» находит самый живой отклик в сердцах и творчестве всех кинематографистов, посвящающих свои произведения насущным проблемам современности». «Самым важным для нас, кинематографистов латиноамериканского континента,— сказала в одном из интервью мексиканская актриса Сусана Досамантес,— является перспектива расширения географических границ ташкентского форума; следующий фестиваль в Ташкенте будет, по всей вероятности, уже и нашим фестивалем в полном смысле слова, поскольку страны Латинской Америки станут его полноправными официальными участниками».

Ташкентский международный кинофестиваль, впервые состоявшийся в 1968 году (в программе были показаны тогда фильмы 39 стран, в числе участников и гостей находились представители 49 национальных кинематографий), за свою сравнительно недолгую историю завоевал высокий престиж во всем мире. Произошло это не случайно. Популярности фестиваля прежде всего способствовал постоянно возрастающий авторитет нашей страны на международной арене, авторитет первого в истории человечества многонационального государства, основанного на добровольном сотрудничестве и братской дружбе трудящихся масс многих национальностей, равноправных решительно во всех отношениях — политическом, экономическом, культурном. В последовательно интернационалистской структуре первого за всю историю человечества государства рабочих и крестьян нашла свое завершенное воплощение ленинская программа решения национального вопроса, отразилось реальное единство классовых интересов трудящихся масс всех советских народов.

Капитализм во все времена выступал на международной арене как реакционная сила, разъединяющая государства и народы. Основу такой политики составляли корыстные интересы эксплуататорских классов, проявлявшиеся особенно наглядно в отношении колониальных и зависимых стран.

Социализм стал первым за всю историю государственным строем, объединившим, исходя из общности классовых целей, трудящихся разных национальностей, давшим им огромные возможности самостоятельного исторического творчества. Во всем мире ясно понимают, что без Советского Союза, без могучего социалистического содружества был бы невозможен исторический сдвиг в сознании трудящихся масс столетиями угнетаемых народов Азии и Африки, вызвавший крушение мировой колониальной системы и образование национальных государств на азиатском и африканском континентах, вставших на путь независимого развития,— равно как и подъем демократического и антиимпериалистического движения в странах Латинской Америки.

Дело социалистического преобразования мира обладает огромной притягательной силой для народов всех континентов. Благородный девиз Ташкентского фестиваля выражает самые высокие устремления человечества, находится в полном согласии с главными принципами советской внешней политики, с принципами пролетарского интернационализма. Одновременно он отвечает основным целям, которые ставят перед собой миролюбивые государства, проводящие независимый антиимпериалистический курс, опираясь на поддержку СССР и всего социалистического содружества. Об этом говорили на недавно закончившемся XXV партийном съезде многие зарубежные гости высшего форума советских коммунистов. Так, Первый секретарь Центрального Комитета Партии трудящихся Вьетнама товарищ Ле Зуан заявил в своем выступлении на съезде: «Ныне Советский Союз — самая мощная социалистическая держава мира. Ей принад-

лежала и принадлежит исключительно большая роль в укреплении могущества революционных сил современности, она оказывает поддержку национально-освободительному движению, борьбе за демократию и социальный прогресс, срывает поджигательские происки империализма, защищает мир в Европе и во всем мире».

Есть и другие существенные причины, в силу которых Международный кинофестиваль в Ташкенте стал одним из наиболее уважаемых и представительных фестивалей в мире.

В отличие от многих зарубежных киносмотров, Ташкентский международный является в полном смысле этого слова интернациональным форумом передового киноискусства, активно участвующего в борьбе за мир, национальную независимость и социальную справедливость. В Ташкент закрыт доступ фильмам, проповедующим расизм и великодержавный шовинизм; здесь прочно установилась атмосфера подлинного взаимного уважения народов, исключающая показ картин, возвеличивающих одну нацию в ущерб национальному достоинству другой; здесь кинематографисты всех стран пользуются широкими и равными возможностями продемонстрировать результаты своих творческих поисков, отвечающих духу киносмотра, рассчитывают на искреннее понимание и дружескую поддержку.

Вот почему Ташкентский фестиваль всякий раз становится важным общественно-политическим событием международного масштаба. Вот почему год от года возрастает его авторитет среди прогрессивных деятелей афро-азиатского и латиноамериканского кино. И не удивительно, что принципиальная направленность этого фестиваля не по вкусу тем кругам, которые не оставляют попыток использовать и кино и кинофестивали в неблаговидных и бесчестных целях, стремясь отравить сознание людей пропагандой обветшалых политических доктрин, человеконенавистничества, расизма, национализма, воспрепятствовать процессу разрядки напряженности, умалить значение позитивных изменений международного климата. Особенно усердствуют в этом смысле маоисты. Как отмечено в Отчетном докладе Центрального Комитета XXV съезду КПСС, «большую опасность для всех миролюбивых народов представляют лихорадочные попытки Пекина сорвать разрядку, не допустить разоружения, сеять недоверие и вражду между государствами, его стремление спровоцировать мировую войну, а самому погреть на этом руки. Такая политика Пекина глубоко противоречит интересам всех народов». Советские кинематографисты полностью разделяют и горячо поддерживают позицию нашей Коммунистической партии в отношении реакционной политики маоистского руководства, враждебной делу мира и дружбы на земле, чуждой целям борьбы за свободу и независимость народов.

Для Ташкентского фестиваля показательна самая широкая представительность: вместе с развитыми, существующими десятки лет кинематографиями Индии, Японии на экране Ташкента выступают самые молодые кинематографии тех стран, где лишь совсем недавно возникло собственное национальное кинопроизводство,— Бурунди, Верхней Вольты, Гамбии, Ганы, Гвинеи, Замбии, Народно-Демократической Республики Йемен, Йеменской Арабской Республики, Камеруна, Малагасийской Республики, Мали, Нигера, Нигерии, Сенегала, Того, Туниса и ряда других. Кинофестивалю в Ташкенте принадлежит исключительно важная роль в деле повышения популярности кинематографа «третьего мира», расширения творческих и деловых контактов между кинематографистами афро-азиатского и латиноамериканского регионов, а также — в налаживании их связей с европейским кино, которое, в свою очередь, заинтересовано в приобщении к самобытному киноискусству трех континентов.

Подобно Московскому международному кинофестивалю, Ташкентский познакомил мировую кинематографическую общественность со многими значительными произведениями, созданными в странах Азии, Африки

и Латинской Америки, помог им получить обширную зрительскую аудиторию за рубежом. Встречаясь в Ташкенте, художники, которые подчас живут и работают буквально в разных концах Земли, не только знакомят друг друга со своими новыми фильмами, но и широко обмениваются мнениями по актуальным вопросам развития киноискусства, принимая участие в традиционной дискуссии за «круглым столом» на тему «Роль кино в борьбе за мир, социальный прогресс и свободу народов».

Ташкент не зря называют «городом Дружбы». Здесь не раз проходили крупные международные встречи деятелей культуры, успешно работала конференция афро-азиатских писателей. Здесь, после форума писателей стран Азии и Африки 1958 года, родилось понятие «дух Ташкента», символизирующее добрую волю к сотрудничеству, солидарность прогрессивных художников, глубоко осознающих общественно-политическую роль своей деятельности в современном мире. В самом облике этого города, в восстановлении которого после землетрясения участвовала вся страна, в судьбе Узбекской республики, входящей в семью братских советских народов,— характерные приметы нашего времени, наглядное подтверждение преимуществ социализма, несущего людям мир, свободу, процветание. Участники и гости фестиваля могут воочию убедиться, насколько значительны экономические и культурные успехи Узбекистана и других советских среднеазиатских республик, достигнутые за 50 с лишним лет существования СССР, насколько полно и всесторонне отвечает политика нашей партии и Советского государства коренным жизненным интересам трудящихся масс всех национальностей. Они увидят лучшие фильмы, созданные на киностудиях Узбекистана, Таджикистана, Туркмении, Киргизии, Казахстана, Азербайджана, Армении, Грузии, а также — на студиях азиатской части РСФСР. Все эти республики, согласно регламенту Ташкентского международного фестиваля, являются его участниками, и этот факт неоспоримо подтверждает важную роль, которая принадлежит сегодня национальным кинематографиям нашей страны в культурной и духовной жизни советского народа.

Деятели нашего кино, советская кинематографическая общественность и широкий зритель неизменно относятся с заинтересованным вниманием к развитию кинопроцесса в афро-азиатских и латиноамериканских странах, отдавая себе отчет в сопровождающих его сложностях и учитывая его неоднозначный характер. Нас особенно радуют успехи социалистических кинематографий, развивающихся ныне в ряде государств Азии и Латинской Америки — в Монгольской Народной Республике, в Демократической Республике Вьетнам, в Корейской Народно-Демократической Республике, на Кубе. В дни III Ташкентского фестиваля мы имели возможность увидеть ряд значительных кинопроизведений, появившихся в этих странах, например,— «Год затмения солнца» (МНР) и «Возвращение на поля» (ДРВ); во время IX Московского международного кинофестиваля с успехом демонстрировались в конкурсной программе «Другой Франсиско» (Куба) и «Девочка из Ханоя» (ДРВ); творчество монгольских, вьетнамских, кубинских и корейских кинематографистов широко представлено в нашей стране фильмами прокатного репертура. Мы надеемся, что экран IV Ташкентского расскажет о новых достижениях социалистических кинематографий Азии и Латинской Америки, которые вносят свой вклад в социалистическое киноискусство братских стран.

Сегодня, вспоминая фильмы, показанные на Ташкентском фестивале в 1968, 1972 и 1974 годах, приходишь к выводу, что история этого киносмотра отражает становление и динамику развития молодых кинематографий Азии, Африки и Латинской Америки, важнейшие тенденции в прогрессивном киноискусстве разных стран трех континентов, связанные с антиимпериалистической борьбой, с ростом национального самосознания, повышающимся интересом к национальной

истории и народной культуре, с попытками художников дать анализ социальных и духовных явлений современной действительности средствами реалистического кинематографа.

Так, на III Международном кинофестивале в Ташкенте был показан ряд картин африканских кинематографистов, в которых рассматриваются острые для развивающихся национальных государств проблемы, вызванные уходом части населения в город. Результаты этой миграции носят двойственный характер: с одной стороны, складывается новое соотношение между городским и сельским населением, зарождается национальный рабочий класс, постепенно сознающий необходимость более решительного осуществления прогрессивных социальных преобразований в интересах трудящихся; но одновременно разрушаются некоторые национальные традиции и устои, представляющие собой наследие народной истории и культуры. Драматические черты этого процесса отражены, например, в фильме «Бронзовый браслет» (Сенегал), в первой габонской игровой картине «Тамтамы умолкли», в работе ганских кинематографистов «День Аллега». В большой группе документальных и этнографических лент, снятых в странах Азии и Африки, проступает стремление сочетать интерес к прошлому, к явлениям, уходящим из действительности, с попытками осмыслить наиболее важные особенности сегодняшней народной жизни, увидеть в них ростки будущего. Сюда следует отнести фильмы «Танец Нсомбо» (Замбия), «Мастера Ливана» (Ливан), «Национальные танцы» (Судан), «Ремесло в Лаосе» (Лаос), «Быть молодым» (Сингапур), «Свадебный танец» (Иран), «Праздник приходит весной» (Турция), «Сегодняшний Ирак» и «Нефть-72» (Ирак), «Основание Республики Чад» (Республика Чад), также демонстрировавшиеся в программе III Ташкентского.

Молодые независимые государства Азии и Африки обрели возможность самостоятельного развития в упорной антиколониальной и антиимпериалистической борьбе, и нередко сюжеты фильмов, создаваемых сегодня в этих странах, почерпнуты из истории, как это сделано, например, в картине «Восточный патруль» (Алжир), представлявшей алжирский кинематограф в основной программе III Ташкентского. На том же фестивале мы видели ленты, посвященные отражению империалистической агрессии, совершившейся совсем недавно, и ликвидации ее последствий: «Освобожденная Родина» (РЮВ), «Убийца» и «Новые игры наших детей» (Сирия); по своему разоблачительному антиимпериалистическому пафосу к ним примыкает картина, снятая кинематографистами Организации освобождения Палестины — «Почему мы держим в руках оружие».

Известно, что в Азии самой сильной кинопромышленностью обладают Индия и Япония, выпускающие каждый год несколько сотен фильмов. На фестивалях в Ташкенте всегда показываются произведения индийских и японских кинематографистов, составляющие исключение в потоке пустой, развлекательной кинопродукции, рассчитанной в основном лишь на извлечение коммерческой прибыли. Зрители ташкентского киносмотра хорошо помнят историческую эпопею Сацуо Ямамото «Война и люди», обличающую войну и милитаризм, остросоциальный фильм Мринала Сена «Интервью» («Собеседование»), глубоко правдивую картину Йодзи Ямада «Родина», проникнутую сочувствием к простым труженикам, ленту Киндзо Фукасаку «Под знаменами восходящего солнца», показавшую страшный лик захватнической войны, развязанной японским милитаризмом вопреки интересам народа.

Программу, привезенную на прошлый Ташкентский фестиваль кинематографистами Латинской Америки, можно считать серьезной заявкой на предстоящее официальное участие латиноамериканского кино в этом фестивале. Латинскую Америку недаром называют сегодня «пылающим континентом»— там совершаются бурные общественно-политические процессы, в кото-

рых участвуют широкие массы трудящихся. В этой борьбе их вдохновляет исторический опыт Страны Советов, поддержка со стороны Коммунистической партии Советского Союза, последовательно верной своему интернационалистскому долгу. Ярко сказал об этом на XXV съезде КПСС товарищ Фидель Кастро Рус, подчеркнувший в своем выступлении, «что с момента основания Советского государства каждый борющийся народ, будь то в Европе, Азии, Африке или Латинской Америке, мог, как и наш народ, рассчитывать на поддержку и солидарность советских коммунистов. И всюду, где есть благодарные сердца, где существуют чувство справедливости и здравомыслие, это не будет забыто».

Лучшие произведения латиноамериканских художников, таких, как боливиец Хорхе Санхинес, бразилец Глаубер Роша, аргентинец Фернандо Соланос, мексиканец Серхио Ольхович, рассказывают зрителю об участии простых людей, страдающих от капиталистической эксплуатации, обреченных на нечеловечески тяжелые условия жизни и поднимающихся на борьбу за свои политические и экономические права.

Особенно горячо и взволнованно встретили зрители III Ташкентского фестиваля картины, рассказывающие о трагедии народа Чили, в условиях фашистской диктатуры не прекращающего борьбу за светлое демократическое будущее своей страны,— «Венсеремос», «Насилие против разума», «Война «мумий». Эти ленты были сняты и смонтированы кинематографистами разных национальностей, и это закономерно, ведь борьба чилийского народа — это кровное дело всех народов мира.

●

Современное прогрессивное киноискусство широко отображает социальную и духовную жизнь людей, чутко реагирует на важные перемены, происходящие в мире. В новых условиях, когда международная обстановка испытывает все более глубокое воздействие процесса разрядки напряженности, а политика «холодной войны» постепенно уходит в прошлое, когда принцип мирного сосуществования становится определяющим во взаимоотношениях между государствами с различным общественным строем, когда рушатся последние очаги колониализма и все новые и новые страны встают на путь независимого демократического развития,— роль кинематографа, выступающего за мир, национальное освобождение и социальный прогресс, постоянно возрастает. Ярко и убедительно говорится об этом в приветствии Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева участникам и гостям III Международного кинофестиваля в Ташкенте: «Широкая популярность кинематографа, его большое воздействие на умы и сердца миллионов людей делают кино влиятельной силой общественного развития. Важно, чтобы эта сила использовалась в интересах человечества. В современных условиях, когда принципы мирного сосуществования все глубже входят в практику международных отношений, кино может особенно много сделать для роста взаимопонимания и сотрудничества народов, для утверждения идей мира, гуманизма и социального прогресса».

IV Ташкентский фестиваль начинает свою работу в исторический момент. Недавно успешно завершил свою работу XXV съезд Коммунистической партии Советского Союза, явившийся выдающимся событием в жизни народов нашей страны. Прогрессивная мировая общественность воспринимает итоги съезда и принятые на нем решения как новое ярчайшее подтверждение неисчерпаемых творческих возможностей социализма, как свидетельство неизменности твердого курса Советского государства, направленного на упрочение мира и продолжение процесса разрядки международной напряженности, как еще одно доказательство глубокой заинтересованности советского народа, Коммунистической партии Советского Союза в дружеских отношениях и всестороннем сотрудничестве с народами всех стран.

Накануне открытия IV Международного кинофестиваля стран Азии, Африки и Латин-

ской Америки в Ташкенте мы выражаем уверенность, что этот представительный форум прогрессивного киноискусства трех континентов послужит делу развития дружбы и сотрудничества на нашей планете и сыграет большую роль в сплочении всех сил современности, выступающих против империализма, за мир, социальное и национальное освобождение, за процветание и счастье человечества.

Ташкент

С. Торопцев

По рецептам антисоветизма

О маоистской «критике» социалистического киноискусства

Прошлым летом в Шанхае вышел стотысячным тиражом сборник под названием «Критика литературы и искусства советских ревизионистов». Общая направленность и стиль помещенных в нем статей вполне созвучны «многообещающему» заголовку. С самых первых страниц авторы старательно подготавливают читателя, сообщая, что речь пойдет о произведениях литературы и искусства, созданных в условиях «буржуазной диктатуры» и являющихся результатом «предательства марксизма-ленинизма» «советскими ревизионистами». С самых первых страниц становится ясно, что перед нами — еще один пасквиль, сфабрикованный маоистскими клеветниками, движимыми ненавистью не только к самой советской художественной культуре, но и к ее идейному фундаменту — коммунистической идеологии. Набор цитат из Мао Цзэ-дуна — самое «грозное» оружие, которым располагают пекинские авторы,— предваряет основное изложение и занимает целых две страницы текста. Но ничего нового он не содержит — все те же рецепты, по которым проводилась «культурная революция», с незначительными поправками на сегодняшнюю ситуацию в Китае и за границей. Пекин, не меняя стратегии своего антисоциалистического курса, временами отчасти модернизирует тактику, что, естественно, сказывается и на фразеологии, употребляемой маоистской пропагандой. В том, что упомянутый сборник являет собой именно образчик самой разнузданной антисоветской пропаганды, не имеющей ничего общего с искусствоведческим анализом или критическим разбором — пусть даже и самым тенденциозным,— читатель убедится из дальнейшего. А пока обратим внимание на два принципиальных обстоятельства.

Первое. Подобно тому, как лет десять назад объектами «повышенного внимания» маоистских критиков стали выдающиеся фильмы советского кино («Баллада о солдате», «Судьба человека», «Чистое небо», «Живые и мертвые»), в которых революционные традиции нашего киноискусства получили свое дальнейшее развитие и обогащение, в которых ярко воплотились идеи гуманизма, партийности и народности социалистической культуры,— так и сегодня ими выбираются для злобных клеветнических экзерсисов произведения прозы, кинодраматургии и кинематографа, наиболее показательные для нынешнего состояния нашего художественного процесса, развивающегося в русле метода социалистического реализма: повести Ч. Айтматова «Белый пароход» и В. Липатова «Сказание об инженере Прончатове», пьесы Г. Бокарева «Сталевары» и И. Дворецкого «Человек со стороны», сценарии С. Герасимова «У озера», А. Гребнева и Ю. Райзмана «Визит вежливости», Д. Храбровицкого «Укрощение огня», В. Ежова и В. Жалакявичуса «Это сладкое слово — свобода!», а также — фильмы, которые по ним поставлены.

Второе. С самого начала бросается в глаза, что не литература, не кинематограф, не театральная драматургия в действительности интересуют неистовых поборников «р-р-революционного» искусства. Их заботит совсем другое! О чем бы они

ни писали, будь то сценарий Сергея Герасимова или картина Витаутаса Жалакявичуса, цель, которую критиканы преследуют, остается неизменной: продолжить, в своей области, авантюристическую антисоветскую линию пекинского руководства, не пренебрегая при этом самыми бесчестными приемами, вульгарной демагогией и грязной клеветой, то есть дублируя, на своем уровне, грубые наскоки политических руководителей маоистского Китая и послушной им прессы на нашу страну, на международное коммунистическое движение, на политику разрядки напряженности. А литература или кино — какая им разница!? Был бы только повод!..

Впрочем, на этот счет у пекинских критиков все же есть четкие инструкции, которым они стараются следовать. Выбирая принципиальные, значительные произведения советской литературы и искусства, они, в частности, выполняют прямое указание маоистских руководителей, которые еще в 1966 году, намечая погромный курс «культурной революции», в печальной памяти «Протоколе совещания по литературно-художественной работе в армии» требовали: «Ведя борьбу в литературе и искусстве против зарубежных ревизионистов, не следует ловить только мелочь... Надо ловить крупные фигуры...»

Составители и авторы вышедшего в Шанхае сборника — дисциплинированные исполнители: отобранные ими вещи — не мелочь! Это и в самом деле заметные, талантливые книги, фильмы, пьесы; они сильны своей глубокой идейностью, передовой мировоззренческой позицией их авторов, социальной значимостью и актуальностью поднятых проблем. Большинство из них широко популярны не только в нашей стране, но и за ее пределами. И в этом смысле они не нуждаются в защите от демагогических извращений и тенденциозных толкований недобросовестных, мягко говоря, критиков, каковыми являются «искусствоведы» от маоизма. Важно, однако, выяснить рецептуру подобной критики (называть ее методологией попросту невозможно, не погрешив против здравого смысла), ее подлинные цели, ее истинных вдохновителей.

В сценарии «Визит вежливости» есть сцена в театре, где драматург отвечает на вопросы актеров: «Пьеса историческая или имеется в виду сегодняшний день?» — «Пьеса современна своими мыслями».— «Но что же получается? Извержение Везувия неизбежно, так? Предотвратить его нет возможности... Что же касается ядерной войны, то ее мы с вами, надеюсь, не допустим, товарищ автор?» — «Надеюсь,— сказал Глебов.— Но при чем тут ядерная война?» — «Но Везувий у вас — это атомная бомба?» — «Почему?.. Зачем такие прямые аналогии!.. Это может быть что угодно. Фашизм, фашистские перевороты... То, что несет угрозу для человечества!.. И тут важно другое. Как сами люди относятся к этой опасности». Так устами своего героя авторы сценария предупреждают: нельзя искать в художественном произведении «лобовых» ассоциаций с конкретными реалиями времени и современной политики, это вульгарный и неплодотворный подход. Но, увы! «Визит вежливости», как и все прочие произведения, ставшие предметом «критического анализа» в сборнике, воспринимаются и разбираются с позиций самого примитивного вульгарного социологизаторства, предвзято враждебно, с болезненной подозрительностью; критики-маоисты полагают, что художественный текст есть только прикрытие текста политического, способ изложения пропагандистских тезисов «ревизионистов» и «социал-империалистов». Иначе говоря, они пытаются обвинить советских авторов в том, что они пользуются... их же собственными излюбленными методами. Ведь именно китайская «художественная критика» толковала, к примеру, историю любви героя фильма «Коммунист», Василия Губанова к Анюте, «жене контрреволюционера», как нечто «позорящее высокое и бескорыстное звание коммуниста», как «утрату революционной бдительности»*, а «Чистое небо» «обличала» как фильм, «порицающий освободительную войну»**. То есть делала неуклюжие попытки утвердить, под видом критики «реви-

* «Дачжун дяньин», 1958, № 20, стр. 44.
** «Образчик искусства современного ревизионизма».—«Вэньи бао», 1963, № 11.

зионистского искусства», политические доктрины Мао, по мнению которого миллионы человеческих жизней можно попросту сбросить со счетов ради победы в «революционной войне», а до этого задумываться над тем, как сделать людей счастливыми,— значит играть на руку ревизионистам...

Вместе с тем китайские «экзегеты» извращают не только существенные моменты (концепцию произведения, позицию героя и т. п.)— они «ошибаются» и в деталях, не брезгуют прямыми искажениями, подлогами, «подчистками», рассчитывая, видимо, на то, что лишенный правдивой информации и постоянно оглушаемый трескучей пекинской пропагандой китайский читатель попадется на крючок и проглотит ядовитую маоистскую «наживку».

Скажем, в уже упоминавшейся беседе драматурга с актерами из «Визита вежливости» слова «фашистские перевороты» переведены как «политические перевороты», что дает возможность интерпретировать слова Глебова в пьесе как относящиеся к любой вообще смене власти, независимо от ее социального характера, и тем самым намекнуть, что «ревизионист» считает социалистическую революцию «угрозой для человечества»!

Снова расчет на неосведомленность китайского зрителя, не видевшего картину и вынужденного судить о ней по отрывкам из сценария, не только соответствующим образом «прокомментированных», но и приведенных в намеренно неточном переводе.

Не думаю, что китайские переводчики, чаще всего очень хорошо владеющие русским языком, «случайно» не уловили некоторых оттенков, «случайно» выбрали именно те синонимы и эквиваленты родного языка, которые допускают произвольную и неоднозначную интерпретацию. Вот два примера подобных переводческих «вольностей».

Встречая своего бывшего командира Глебова, демобилизованный матрос Косицкий признается, вспоминая походы в Средиземное море: «Снится оно мне, проклятое». Речь тут идет, конечно, не о Средиземном море как таковом, а о конкретной реалии, олицетворяющей морскую службу вообще: Косицкий жалеет, что поспешил расстаться с трудной, но романтичной профессией моряка.

Однако, воспользовавшись любезной услугой переводчика, маоистский критик спешит заявить, что не зря, мол, в уста советского военного моряка (пусть даже бывшего) вложена столь многозначительная фраза: «И во сне вижу Средиземное море!» Снова недвусмысленный намек, на этот раз — на «экспансионистскую политику» «сверхдержавы», о которой столько кричат в Пекине, пытаясь запугать народы выдуманным призраком «советской угрозы».

В том же сценарии, в эпизоде учений, звучит короткая фраза доклада: «Ракетный комплекс к бою готов!» Версия, устраивающая китайского переводчика, иная: «Ракетный отряд к бою готов!» Незначительная, на первый взгляд, разница, но отнюдь не безобидная; комплекс — это система ракетных установок на одном судне, а отряд — это уже несколько кораблей-ракетоносцев. Так читателю мимоходом подбрасывают мысль о том, что советский флот располагает в Средиземном море огромной военной мощью, угрожающей безопасности этого района мира. Так «проясняется» «тайный замысел» сценария, а заодно — и «советских ревизионистов», которые-де спят и видят себя хозяевами Средиземноморья...

Здесь в миниатюре воспроизводится испытанный прием пекинской пропаганды — валить с больной головы на здоровую. Захватнические амбиции маоистов известны, сегодня они представляют реальную угрозу международной безопасности. Вспомним, что еще в начале 60-х годов китайские руководители заявили претензии на территории пограничных с КНР государств, а также на далекие от его границ острова в Южно-Китайском море. В январе 1974 года Китай захватил несколько Парасельских островов, которыми тогда распоряжался сайгонский режим, и пока не собирается возвращать их освобожденному Вьетнаму. А как можно истолковать выступление газеты «Жэньминь жибао», писавшей в ноябре 1975 года: «Южно-Китайское море,

находящееся между Тихим и Индийским океанами, имеет огромное значение для морского сообщения между ними и представляет собой важный выход с материковой части Китая и его приморских островов во внешний мир»*? Понятно, что пекинские лидеры, одержимые идеей гегемонии, претендуют на безраздельное господство и в этом бассейне. Финская газета «Тиедонантая» писала: «Стремясь к захвату новых территорий за тысячи километров от своего побережья, Китай разоблачил экспансионистский характер своей внешней политики, который вполне соответствует интересам империализма в Азии»**.

Вот как в действительности обстоит дело, вот по каким причинам авторам рассматриваемого здесь сборника понадобилось подтасовывать и передергивать, когда зашла речь о сценарии советского фильма, в котором, кстати, визит вежливости советского крейсера к берегам Италии — жест добрососедства, полностью отвечающий традициям нормальных международных отношений,— не более чем второстепенный эпизод сюжетного построения.

Но, оказывается, «Визит вежливости», сколь бы невероятным это ни являлось, дает маоистским фальсификаторам еще один повод попытаться опорочить советскую мирную политику. Именно повод и даже, строго говоря,— не извлеченный из сценария, а попросту выдуманный при его чтении. Китайский критик высказывается в том смысле, что Советский Союз, именующий себя, по его выражению, «спасителем человечества», в действительности мечтает о диктате над миром. Вот как «изящно» это делается.

Как, должно быть, помнят наши читатели, герой фильма «Визит вежливости», морской офицер Глебов, задумав пьесу о человеке, который хотел спасти Помпеи, предупредив жителей о скором извержении Везувия, поначалу, мысленно, придал своему Чужестранцу черты собственной внешности. Этот чисто психологический момент при дальнейшей работе над пьесой исчезает. Но как раз за него-то и ухватились «зоркие» маоистские критики, абсолютизировав исходную ситуацию и распространив ее на все события сценария, происходящие в прошлом. Пересказ они начинают так: «Чужестранец Андрей Глебов в черной пелерине приходит в Помпеи, город древней Римской империи». Далее всюду вместо «Чужестранец» ставят «Глебов». Это не опечатка, не ошибка переводчика, а сознательная подтасовка, необходимая для политического акцента: Чужестранца в сценарии именуют «спасителем человечества», Чужестранец же — это Глебов, он из той же страны, что и автор пьесы, он — «советский ревизионист»; вот и получается, что «советские ревизионисты» самозванно называют себя «спасителями человечества». Вспомним теперь искажения и передержки, касающиеся других мест и реплик в сценарии, на которые указано выше, и станет ясно, как замыкается цепочка рассуждений, имеющих единственной целью оболгать произведение, проникнутое благородной тревогой за будущее человечества, обвинить его в проповеди враждебных делу мира замыслов «советских империалистов».

Тезис о «милитаристских намерениях» Советского Союза принят как ведущий и при разборе фильма «Укрощение огня». Слово «завоевание», которым герои картины пользуются, когда говорят о проникновении в космос с целью проведения научных исследований, механически и со злым умыслом переносится критиками-фальсификаторами на совсем другие проблемы; произвольно жонглируя им, они хотят создать у китайского читателя впечатление, что в фильме речь постоянно идет о планах будущих территориальных захватов, вынашиваемых «ревизионистами-империалистами». Показанный на экране космодром интерпретируется авторами статьи как «модель социал-империалистической (так, по маоистской терминологии, обозначают в Китае СССР.— *С. Т.*) государственной машины», функции же космодрома толкуются как функции Советского государства в «завоевании мира», а сам Башкирцев выдается за пер-

---

* Цитируется по статье в «Литературной газете», 4 февраля 1976 г.

** Там же.

сонификацию советского руководства, категорически диктующего свою волю «космодрому» (в известном уже нам толковании этого слова).

Здесь мы снова имеем дело с «критической моделью», которая, будучи собрана на скорую руку, при полном забвении законов логики и элементарного здравого смысла, из явно негодных «материалов» и «деталей», тем не менее дает четкое представление о системе антисоветской пропаганды Пекина, повторяя ее стиль, ее методы, ее фразеологию. Приблизительная схема «умозаключений» маоистов такова. В качестве аксиомы, задумываться над смыслом и логикой которой не нужно и опасно, берется одна или несколько фраз из небезызвестного «Цитатника», где собраны высказывания председателя Мао. (Заметим, что в зависимости от очередной кампании, употребимость одних цитат может стать чудовищно частой, а другие вдруг перестают вспоминать вовсе, и — наоборот, так что догадаться, какие именно высказывания «великого кормчего» следует выбирать в данный момент, не так уж сложно.) Затем выискивается подходящий факт (за неимением подходящего можно использовать любой, за который можно зацепиться хотя бы по формальным признакам), и ему дается такое толкование, какое более всего отвечает изначально принятой догме. Так еще раз подтверждается «непогрешимая мудрость» Мао Цзэ-дуна, а в ряду пропагандистских акций Пекина становится одной больше. В области «художественной критики» (настоящей художественной критики, опирающейся на завоевания мировой эстетической мысли и национальные традиции китайского искусствоведения, в КНР в настоящее время больше нет) маоисты постоянно предпочитают самым примитивным образом иллюстрировать цитаты «великого кормчего» или очередной тезис, выдвигаемый официальной пекинской пропагандой.

●

В основе такой «методологии» лежит проводимый Пекином курс на искажение марксистско-ленинских принципов в области внутренней и внешней политики, на безусловное подчинение всех людских и материальных ресурсов страны, всех ее институтов великодержавно-шовинистическим целям, на подрыв единства международного коммунистического и рабочего движения и содружества братских социалистических государств, на создание напряженных ситуаций в различных районах планеты, чреватых опасностью для дела мира. И та, с позволения сказать, критика, с которой маоисты злобно обрушиваются на социалистическое искусство нашей страны,— всего лишь *частное* следствие нынешнего курса маоистского руководства; люди, на которых возложено заниматься этой критикой,— лишь пешки в большой азартной игре политических авантюристов, узурпировавших власть у народа и предавших его интересы.

Но они стараются. И еще как стараются! Изрек же Мао Цзэ-дун, что «винтовка рождает власть!» Так почему бы не проиллюстрировать эту «великую» мысль разбором сценария «Это сладкое слово — свобода!». Материал подходящий. Тем более что Латинская Америка, в одной из стран которой развертываются события фильма, уже не первый год пользуется особым вниманием маоистов.

Предпринимая отчаянные усилия для того, чтобы расколоть антиимпериалистическое движение в странах «пылающего континента», маоисты, примерно с середины 60-х годов, ведут свою пропаганду в этом районе, делая ставку на политическую незрелость революционных сил, в особенности — молодежи, и одним из тезисов этой пропаганды стала громкая фраза о винтовке как единственном средстве захватить власть. Сегодня они в большей мере, чем раньше, ориентируются на ультралевацкие группы и организации, на троцкистов и неотроцкистов, стараясь нацелить их на борьбу против коммунистических партий континента, а отнюдь не против сил империализма и реакции.

Но прикрытие этих происков — прежнее: «ультралевая» «революционная» фраза, призыв к авантюрам, не имеющим ничего общего с целями подлинной революционной борьбы

и распыляющим силы, которые, будучи объединены под руководством марксистско-ленинских партий, могли бы действительно сыграть важную роль на своем участке антиимпериалистического фронта.

Но Пекин жаждет другого: он пытается их использовать в собственных узконационалистических, великодержавных целях — вопреки коренным интересам борьбы, которую ведут трудящиеся.

Некоторые важные аспекты этой борьбы нашли художественное отражение в фильме «Это сладкое слово — свобода!». Экран дает нам, в частности, возможность сопоставительной оценки двух тактик в революции: левацкого экстремизма, персонифицированного в образе Бенедикто, и постепенного, последовательного, но требующего терпения и времени истинно революционного действия, пример которого являет собой подпольная работа Франсиско, Марии и их товарищей. Причем позиция авторов фильма тут вполне ясна: сочувствуя Бенедикто как человеку, чье стремление совершить революционную, в его представлении, акцию немедленно, сейчас же, с оружием в руках, оказывается пагубным и для революционного дела и для него самого (Бенедикто гибнет в фильме нелепо и бессмысленно, его поступки лишь осложняют положение его товарищей-подпольщиков), авторы фильма последовательно и решительно осуждают «революционность револьверную», экстремистские эскапады «ультралевых», которые хотя и провозглашают — иногда вполне искренне — лозунги, вроде таких, как «Революция — это борьба! Самая борьба, а не разговоры о ней!», но на деле никакого существенного вклада в эту борьбу внести не в состоянии.

Однако Бенедикто и есть тот самый персонаж, которого превозносят, без всяких оговорок, маоисты, когда ведут речь о сценарии «Это сладкое слово — свобода!». Точнее, даже не его самого (образ Бенедикто содержит определенные противоречивые черты и дается авторами отнюдь не «в одну краску»), а политические заблуждения молодого экстремиста, который собственной же трагической участью доказал несостоятельность своих путаных лозунгов. Но именно этого и не хотят замечать китайские критики, которым всегда импонирует революционаристская демагогия, излюбленный прием пекинской пропаганды. Характерно, что в нынешних китайских игровых фильмах, которые после долгого перерыва, вызванного «культурной революцией», вновь стали выпускать в КНР, персонажи, чисто демагогически, без всяких рассуждений выкрикивающие «р-р-революционнейшие» призывы, как раз и возводятся в ранг главных положительных героев. И у Бенедикто критики видят только подобные же качества, закрывая глаза на их объективную вредность, с точки зрения перспективных целей революционной борьбы... Бенедикто спешит, он все время боится, что завтра будет поздно (и не понимает, что сегодня еще может быть рано), он не признает иных форм борьбы, кроме вооруженной, его глаза горят фанатичным блеском, его речь полна боевых призывов, изрекаемых без глубокого осмысления реальной политической ситуации. У него, как говорил Ленин, «нарыв фразы», и это опасно, ибо, по ленинскому же определению, «революционная фраза есть повторение революционных лозунгов без учета объективных обстоятельств».

В отношении т а к и х персонажей маоисты и произносят свою одобрительную формулу: «не бояться трудностей, не бояться смерти», в которой вторая часть — «высшая форма» достижения цели, в своей ценности чуть не равная самой цели.

Вот почему маоисты «возмущаются» тем осуждением методов борьбы, избранных Бенедикто, которое ясно читается в фильме «Это сладкое слово — свобода!». И, наоборот, злобная ирония, сарказм звучат в их пассажах о медленном, кропотливом строительстве подземного хода к тюрьме, о самих строителях и их способности к самопожертвованию во имя четко обозначенной цели, трактуемому маоистами как «христианское терпение» (идею фильма они определяют такой фразой: «Лишь при «терпении» возможна «свобода», аминь!»). Они не понимают (кто не хочет видеть, тот не видит!), что подземный ход и успех, увен-

чавший трудную и опасную работу по его сооружению — это символическое изображение истинно революционного дела и победы тщательно продуманной революционной стратегии.

Это поразительно: китайская революция шла через десятилетия упорной борьбы — не только «бунта», о котором так любит распространяться председатель Мао, но и его подготовки; без сочетания с открытой вооруженной борьбой борьбы подпольной, готовящей условия для восстания, она, быть может, и не увенчалась бы успехом. Тем не менее, зная все это, маоисты продолжают упорствовать в своем левацком отрицании подпольной борьбы, пытаясь толкнуть мировое революционное движение в пропасть авантюр троцкистского толка. И на основании своего противоречащего марксистско-ленинской теории тезиса обвиняют фильм «Это сладкое слово — свобода!» в том, что он призывает к «терпеливому и кропотливому труду» в достижении цели и, как полагают пекинские критики, направлен «против движения масс и вооруженной борьбы».

«Революционная фраза... погубила революцию»,— эти ленинские слова по справедливости следует противопоставить маоистам, не признающим искусства подготовки революции и допускающим спекулятивные выпады против рассказывающего о таком искусстве фильма «Это сладкое слово — свобода!».

●

Клеветнические обвинения, которые адресуют из Пекина советскому искусству, не являются — подчеркнем это еще раз — ни следствием «местной инициативы», ни результатом «недопонимания» критиками-маоистами смысла произведений, попавших в орбиту их критического внимания. Поняли же они конфликт сценария «У озера» и интерпретировали его в целом правильно: пренебрежение природой ради сиюминутных экономических выгод — или защита природы во имя настоящего и будущего; между сторонниками этих точек зрения идет «грызня» (оставим словечко на совести критиканов — оно, увы, далеко не самое худшее в их грязном лексиконе). Казалось бы, такой подход мог бы дать основу для более или менее правдивого анализа произведения, его героев, расстановки сил, системы художественных средств, для общей трезвой оценки фильма.

Но объективный анализ — не в интересах пекинских фальсификаторов, поскольку таковой может обернуться против них самих. Их метод — кривое зеркало вульгарного социологизаторства и спекулятивной политической демагогии. Конфликт в художественном произведении они непременно препарируют так, чтобы его стало возможно приспособить к целям своей политической программы, опираясь на заведомо ложные, а порой и просто нелепые посылки и доводы.

И потому, если эксплуатационник Иванов ставит демагогическую альтернативу «человек для природы или природа для человека», то, по мнению маоистов, он «разоблачает» свои цели «укрепления диктатуры» и «эксплуатации народа». Бармин — сторонник сохранения природы для человека; стало быть, он исповедует «буржуазный гуманизм» и тоже объективно способствует «капиталистической эксплуатации рабочих». А Черных, занимающийся строительством комбината, хотя и борется за очистку сточных вод, но «охраняет интересы бюрократически-монополистического капитала и только рядится в шкуру гуманиста».

А когда Черных соглашается с Леной, что «коммунизм и есть красота и чистота», он тем самым, как считают маоисты, «предает ленинизм». Аргументы у критиков такие: в известном изречении Ленина: «Коммунизм — это есть Советская власть плюс электрификация всей страны» — нет таких слов, как «красота» и «чистота», следовательно, Черных отступает от ленинского понимания коммунизма, и его общественное сознание не включает в себя ни «Советской власти», ни «движения к коммунизму»...

Да что там Черных! По мнению авторов статьи, создатели фильма «У озера», выдвигая на первый план проблемы научно-технической революции, подменяют, оказывается,

классовую борьбу пролетариата против буржуазии — «так называемой научно-технической революцией»!..

Неприятие маоистскими руководителями марксистско-ленинских идей и результата их конкретного воплощения в жизнь — построенного в СССР, в соответствии с заветами Маркса и Ленина, развитого социалистического общества — одна из главных причин антисоветской вакханалии маоистов. Ведь их «коммунизм» ничего общего, кроме отдельных элементов фразеологии, с подлинным коммунизмом не имеет. И борьба против советского искусства является для Пекина борьбой против коммунистических идеалов, определяющих жизнь нашего общества, питающих социалистическое искусство, порожденное социалистическим строем. Без учета этих фактов невозможно правильно понять истоки и направленность злонамеренной маоистской критики наших лучших книг, фильмов, произведений театральной драматургии.

●

Антисоветизм — подлинная основа этой критики — достиг высокой степени накала уже к 1957 году. Правда, известно об этом стало позднее: до поры до времени Мао и его приближенные ограничивали обсуждение своего курса, означавшего прямой разрыв с марксистско-ленинским учением и измену делу коммунистических и рабочих партий, кулуарными беседами. Но уже в самом начале «культурной революции» деятели «новейшего искусства» откровенно и недвусмысленно заявили: «Пролетарским революционным искусством можно считать только произведения, которые созданы в соответствии с указаниями председателя Мао Цзэ-дуна»*.

Весьма симптоматичные высказывания!

Однако маоисты отвергают советское социалистическое искусство не только потому, что оно — советское и социалистическое, но еще и потому, что оно — искусство! Культивируя сугубый утилитаризм художественного творчества, превратившегося в маоистском Китае в примитивный придаток пропагандистского аппарата, призывая обслуживать средствами искусства исключительно сиюминутные политические нужды, маоисты выхолащивают из произведений искусства то, что может быть определено как собственно художественное содержание, игнорируют в произведении искусства то, что составляет его эстетическую ценность.

Не средство всестороннего, гармоничного развития личности в условиях социализма, а «предохранительная прививка» против «заражения» сознания людей враждебными маоизму идеями — вот что такое «искусство по-пекински».

Образовавшийся с разрушением культуры вакуум маоисты заполняют эрзацами собственного изготовления — плоскими схематичными иллюстрациями к официальным тезисам и лозунгам, под которыми проходит очередная кампания. В Китае идет яростная борьба с так называемой «буржуазной теорией человеческой сущности», на самом деле означающая подмену понятия личности примитивной социологической схемой,— и создаются такие персонажи, как Чжан Вань-шань из фильма «Пик Зеленой сосны», начисто лишенный личностного начала, индивидуальных человеческих черт, наделенный только теми качествами, которые характеризуют его как «представителя класса»,— кукла, которую можно, сменив имя и одежду, безболезненно перенести в любой другой сюжет любого другого фильма, снятого по рецептам маоистской кухни. Или Сяо Чан-чунь из картины «Солнечные дни весны»: авторы и не собирались создавать образ, а просто, как они сами признались, «персонифицировали» в этом персонаже «шесть видов противоречий» из известной речи Мао Цзэ-дуна, воплотив их в отношения героя с «тайным классовым врагом», «явным классовым врагом», с «представителем стихийного капиталистического уклона в деревне».

Но это же никакое не творчество, не искусство, а выкраивание по шаблонам, холодная штамповка... Маоисты сплошь и рядом смешивают искусство с политической пропагандой, и оно в ней совершенно растворяется.

* Информационный бюллетень агентства Синьхуа, 1966, 28 сентября (на русском языке).

А поскольку стержень маоистской политики — антисоветизм, то и в «искусстве» маоистов на первый план выходит, пользуясь их терминологией, «борьба острием против острия»— с Советским Союзом.

Иллюстраций тому немало. Почти одновременно с упомянутым критическим сборником на экраны КНР вышел художественный фильм «Вторая весна». «Перевоспитанный» старый поэт Юань Шуй-по, неожиданно вынырнувший на поверхность после того, как он был предан анафеме деятелями «культурной революции», восславил в виршах этот фильм как «выстрел тяжелым снарядом по лжемарксистам».

Сюжет «Второй весны» развертывается вокруг строительства в начале 60-х годов на военной верфи катера «Морской орел» и неистовых дискуссий — строить ли самим или воспользоваться помощью «крупной державы, которая, называя себя социалистической страной, насаждает ревизионизм». Советская экономическая помощь в фильме прямо именуется «подкопом» и противопоставляется ведущему маоистскому тезису «опоры на собственные силы». Даже самая мысль о возможности принятия советской помощи, о каком бы то ни было контакте с СССР квалифицируется здесь как «предательство родины». Более того, в фильм введен специальный персонаж — советский резидент, завлекающий в сети главного инженера судоверфи и выпытывающий у него тайны военной промышленности КНР. Вот до каких злобных нелепостей дошли маоисты в своей ненависти к СССР!

Антисоветизм лежит и в основе коллизии в фильме «Огненные годы», одном из тех, которыми в 1974 году было возобновлено разгромленное за 8 лет до того производство игровых картин в КНР. Действие в нем тоже отнесено к началу 60-х годов. Официальная пропаганда безудержно восхваляет фильм за то, что он, согласно комментарию, переданному радиостанцией пограничной с СССР провинции Хэйлунцзян, «рассказывает, как сталевары, претворяя в жизнь курс независимости, самостоятельности и опоры на собственные силы, прорвали блокаду империализма, ревизионизма и реакции, разгромили их подрывную деятельность и выплавили новый сорт стали». Так маоисты пытаются внушить китайскому народу, что Советский Союз — враг и ничего хорошего для Китая не сделал. И это после того, как наша страна помогла КНР ликвидировать экономическую отсталость, наследие полуколониального, ориентировавшегося на Запад гоминдановского Китая, заложить основы современной индустрии. В той же металлургической промышленности работает знаменитый Аньшаньский гигант — прекрасный пример бескорыстной интернационалистской помощи СССР Китаю.

В 1954 году, кстати, правдивый документальный фильм «Аньшаньский металлургический строится» рассказал об этой грандиозной стройке, где плечом к плечу трудились китайцы и их друзья из Советского Союза. А в документальной ленте «Великий этап» было показано, какой вклад в социалистическую индустриализацию КНР вносит СССР, помогая Китаю сооружать сотни важных промышленных объектов. И даже еще в 1960 году на Синаньской киностудии был снят художественный, но созданный по документальным фактам фильм «Вечная дружба», в основу которого была положена история совместных поисков советскими и китайскими геологами полезных ископаемых в КНР. В те времена кинокритики еще видели в таких фильмах «дух пролетарского интернационализма»*.

Но времена изменились. В своей слепой ненависти к нашей стране и социалистическому содружеству Пекин утратил всякую меру, всякое чувство реальности, и теперь для антисоветских выпадов маоисты пользуются буквально любым предлогом. Построили мост через Янцзыцзян — и выпустили об этом фильм с «антисоветским акцентом», рекламируя свою пресловутую политику «опоры на собственные силы». Не пришлась им по вкусу тональность документального фильма Антониони «Китай», и они, не смущаясь, связывают «антикитайские» намерения итальянского режиссера с «международной анти-

* «Дачжун дяньин», 1960, № 21, стр. 20.

китайской кампанией», ведущейся в мире якобы по инициативе СССР, чьим «подпевалой»-де стал Антониони. Провокация на острове Даманский в марте 1969 года послужила поводом для появления злобного «документального» фильма «Антикитайские злодеяния новых царей», использованного маоистской пропагандой для нагнетания в стране антисоветской истерии и обоснования курса «подготовки к войне и стихийным бедствиям». Кстати, подоплеку этой грязной и лживой ленты в мире поняли правильно. Журнал «Jeune Afrique» опубликовал статью, в которой она рассматривается как подстрекательская, направленная на создание милитаристского психоза. Рассказывая о том, как смотрят этот фильм в КНР, где его демонстрация сопровождается неистовыми криками и жестикуляцией в зале, автор статьи отмечает: «Эта реакция не совсем стихийна»*. Вернее было бы сказать, совсем не стихийна, ибо просмотр подобных картин в Китае — умело организованное пропагандистское действо со своими горластыми «дирижерами» и зоркими надсмотрщиками: попробуй-ка, не «вырази» то, чего от тебя хотят!..

Деталь, подмеченная автором статьи в африканском журнале, весьма симптоматична. Кино используется маоистами лишь как орудие для пропаганды своей великодержавной, националистической, шовинистической политики, как средство раздувания антисоветского психоза в стране. Сбылось предсказание газеты «Жэньминь жибао», которая в 1956 году, когда еще не были преданы забвению в КНР идеи марксизма и интернационализма, но уже можно было разглядеть намечавшиеся антисоциалистические настроения, писала: «Когда изменятся условия, тенденция к великодержавному шовинизму, несомненно, станет серьезной опасностью»**.

Великодержавному шовинизму маоистов, их гегемонистским притязаниям всегда противостоял огромный международный авторитет Советского Союза во всех областях, в том числе и в киноискусстве. И когда «условия изменились», Пекин выступил с откровенно антисоветской программой, в которой нашлось место и мероприятиям, шельмовавшим наше кино. Такое время наступило в 1963 году. Однако и раньше антисоветские настроения существовали в руководстве КНР — как подводная часть айсберга, лишь время от времени показываясь на поверхности.

Маоистам не так-то просто было восстановить китайский народ против Советского Союза, с которым он был связан узами братской дружбы. И даже сегодня, когда маоистской пропаганде удалось заметно преуспеть в этом преступном деле, далеко не все в Китае разделяют настроения ненависти и вражды к СССР, необходимые пекинским руководителям для достижения своих гегемонистских целей, о чем можно судить по отдельным фактам, сведения о которых просачиваются сквозь «стену страха», воздвигнутую маоистами вокруг КНР. Ведь еще недавно ведущей тенденцией общественного мнения в Китае было братское отношение к СССР, тяга к его искусству как к образцу передового, революционного, коммунистического искусства, раскрывающего лучшие черты социалистического образа жизни. «Мы должны изучать опыт других стран вплоть до капиталистических, и мы не отрицаем успехов многих прогрессивных фильмов капиталистических стран,— заявил в то время один из китайских кинематографистов,— но учеба у Советского Союза — основная линия развития нашей кинематографии»*. На советских фильмах действительно учились целые поколения кинематографистов КНР, это также верно, как и то, что советские фильмы воспитывали китайский народ в духе преданности идеалам социализма. Китайский доброволец Хуан Цзи-гуан во время войны в Корее повторил подвиг Александра Матросова. А узнал он об этом подвиге из советского фильма — одного из первых, дублированных на китайский язык.

Напомним, что еще в 1926 году в Шанхае был показан «Броненосец «Потемкин», и по этому шедевру китайцы, как впоследствии вспоминал драматург и кинематографист Тянь

* «Jeune Afrique», № 446, 1969, стр. 30—31.
** «Жэньминь жибао», 1956, 29 декабря.

* «Гуанмин жибао», 8 октября 1957 г.

Хань, впервые узнали о великих достижениях Советской России — и в искусстве и в политико-экономической области*. Симпатии прогрессивных художников Китая к СССР проявились, например, в том, что китайский фильм 1926 года «В народ» начинался темпераментной сценой встречи китайских студентов с революционным поэтом из России. Картина «Сохранение нации» (1932) показывала, как среди хаоса войны лишь один уголок земли противостоит разрухе, и прогрессивные силы гибнущего мира, видя этот пример, сплачиваются и находят силы для дальнейшей борьбы. Каждый зритель этой картины понимал, что авторы ее имеют в виду СССР и его мирную политику.

Но для реакционных гоминдановских властей все аспекты жизни СССР, в том числе и кинематографической, были страшным пугалом. Фильм «В народ», например, цензура не позволила даже закончить. Появление советских картин на экранах гоминдановского Китая было лишь редким исключением, результатом трудной борьбы с властями. Так, на прокат «Профессора Мамлока» едва удалось добиться разрешения, а картина «Мы из Кронштадта» была запрещена. Подавляющую часть иностранных фильмов, демонстрировавшихся в чанкайшистском Китае, составляли американские ленты, причем далеко не лучшие, а советское кино в общем объеме зарубежного проката занимало всего два процента**.

Победа народной революции дала возможность китайскому народу познакомиться с советским киноискусством. Уже в 1949 году был начат дубляж первых картин из СССР. В Постановлении Госсовета КНР (1953 г.) была особо отмечена роль советских фильмов и необходимость их широкого проката в стране. В 1949 году советские ленты посмотрело в шесть раз больше зрителей, чем всего лишь за год до этого, а к 1957 году на экранах КНР демонстрировалось более четырехсот пятидесяти фильмов из Советского Союза.

Но кое-кому советское кино уже тогда пришлось не по вкусу. Те руководители, в которых мы позже распознаем ярых маоистов, вслух произнося красивые слова, тайком пытались помешать налаживанию советско-китайских контактов в области кинематографии. Дубляж был начат. Но объем дубляжа советских картин оставался намного ниже технических возможностей китайских студий. А в Синьцзяне, например, зрители вынуждены были установить свой контроль над прокатными организациями, чтобы советские фильмы не залеживались на полках*.

Не все и не сразу бросалось в глаза. Скажем, абсолютные цифры закупок фильмов в СССР постоянно возрастали, отставая, однако, от темпов роста кинематографических мощностей КНР, и поэтому фактически доля советских фильмов в общем прокате по стране после 1953 года стала уменьшаться. В печати появляются факты отрицательных отзывов о советских фильмах, которые будто бы «оказывают дурное влияние»**. Сначала они сопровождались комментариями самих редакций или зрителей, возмущавшихся высказываниями догматиков. Затем комментариев стало заметно меньше, чем «протестов». Догматически ошибочные взгляды на советское кино явно поощрялись и культивировались маоистами, а к концу 50-х годов в дело вмешались и известные критики.

К советскому киноискусству стали подходить с позиций маоистских политических воззрений. Процесс развивался постепенно, и, скажем, о тех же «Коммунисте» или «Судьбе человека» поначалу высказывали на страницах печати противоречивые мнения, но в рамках корректной дискуссии, хотя и с выходами в политику. Однако в кулуарах обсуждения уже приобретали иной характер, о чем, в связи с «Судьбой человека», свидетельствует в своей книге Джей Лейда, в 1959 году начавший работать в Пекинском кино-

---

* Чэн Цзи-хуа и др. История развития китайского кино, т. 1. Пекин, 1963, стр. 140 (на кит. яз.).
** А. Н. Желоховцев. Основные этапы развития китайского кино.—«Вопросы культурной революции в КНР», М., 1960, стр. 278.

* А. С. Цветко. Советско-китайские культурные связи. М., 1974, стр. 71, 72.
** «Дачжун дяньин», 1953, № 22, стр. 34.

архиве и ставший очевидцем раздувания антисоветской кампании в китайской кинокритике: «Все, что пришло из Советского Союза, теперь рассматривалось не только с подозрительностью, но как топливо для ссоры... Советский фильм (и один из тех, которыми я восхищался) здесь использовался как маленькое, но острое антисоветское оружие, и это было столь необычно, что я не мог поверить, что все понимаю правильно»*.

С 1963 года антисоветизм в области кинематографии был возведен в официальную политику.

Именно тогда — и чем дальше, тем чаще,— советским фильмам стали посвящать отнюдь не искусствоведческие обзоры, а сфабрикованные политические обвинения, «отлучавшие» кинематографию СССР от марксизма, социализма, революционных процессов в мире.

Эта мимикрирующаяся под кинокритику назойливая политическая клевета никого не могла обмануть, и в советской печати был дан исчерпывающий и аргументированный ответ маоистам. В частности, на страницах журнала «Знамя» по этому поводу писалось: «Советская кинематография тут явно только повод, только отправная точка. В действительности же атака ведется против всего советского искусства и даже шире — против идейных позиций, разделяемых всем советским народом...»**

События прошлого киногода в КНР, материалы, опубликованные в шанхайском сборнике, с анализа которого мы и начали эту статью, дают очередное подтверждение тому, что в своей слепой злобе к советскому искусству маоисты полностью разоблачают себя как враждебная марксизму-ленинизму политическая клика авантюристов и раскольников, фактически порвавшая связи с социалистическим содружеством братских народов и ныне блокирующаяся с наиболее реакционными силами империализма. История, однако, учит, что путь предательства и политических авантюр не ведет никуда, кроме тупика и пропасти. Черная ночь маоизма над Китаем не вечна, и как мы верили в неизбежную победу китайской революции, за которую боролся народ, как мы верили в успехи социалистического строительства первых лет КНР,— так сегодня мы верим, что придет время, когда китайский народ отвергнет гибельную политику Мао Цзэ-дуна и взглянет новыми глазами на достижения искусства социализма, которое станет тогда и его достоянием.

И когда в Пекине вернутся к марксистско-ленинской политике, откажутся от враждебности к Советскому Союзу и странам социализма, когда уйдут в прошлое антисоветские акты типа упомянутого шанхайского сборника или фильма «Вторая весна»,— это найдет отклик и с нашей стороны, открыв возможность для развития добрых отношений между СССР и КНР, в том числе и в сфере кинематографа.

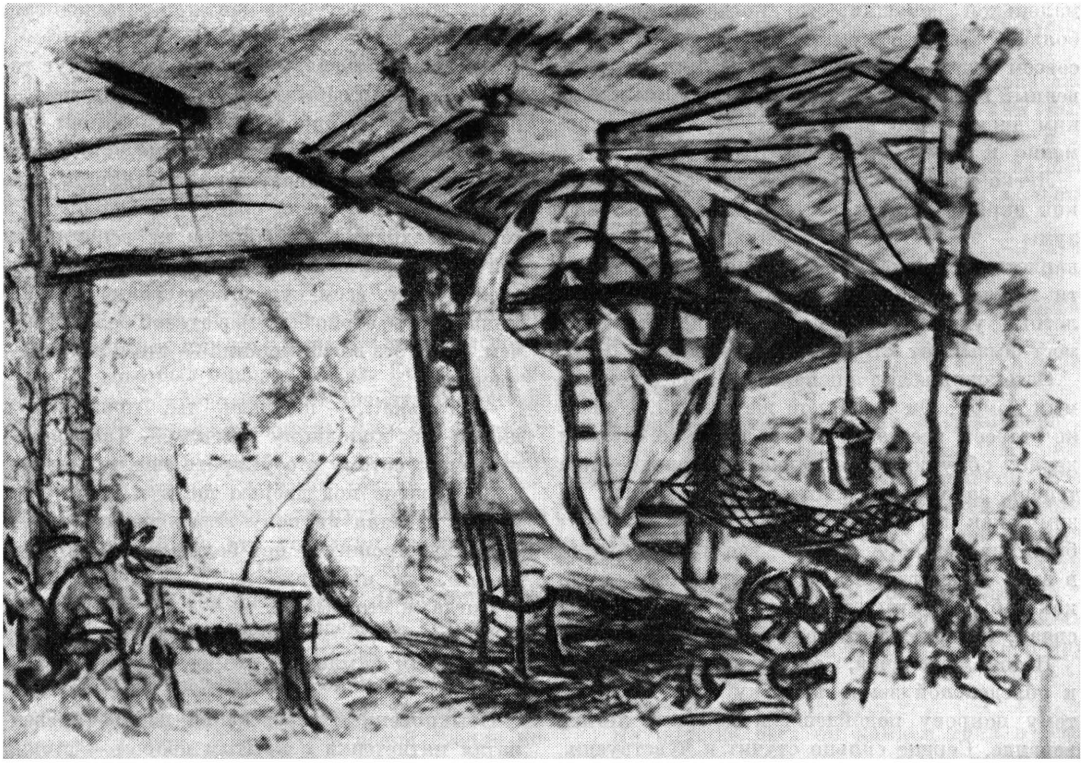
---

* Jay Laeyda. Dianying, An Accoount of Films and the Film Audience in China. The MIT Press, 1972, p. 247-248.

** «Знамя», 1964, № 8, стр. 215.

А. Александров

Голубой портрет моей мамы



Эскиз художницы Л. Кусаковой к фильму «Голубой портрет моей мамы»

Ветр налетит, завоет снег
И в памяти на миг возникнет
Тот край, тот отдаленный брег...
Но цвет увял, под снегом никнет...
И шелестят травой сухой
Мои старинные болезни...
И ночь. И в ночь — тропой глухой
Иду к прикрытой снегом бездне...
Ночь, лес и снег. И я несу
Постылый груз воспоминаний...
Вдруг — малый домик на поляне,
И девочка поет в лесу.

А. Блок

Где та дорога, проселок, тропинка, где тот млечный путь по росистой траве, где та земля, что комьями приставала к нашим башмакам в дождь, где все это?.. Уже зима, уже не помнится, какая она по счету, и холодно, и ветрено, как в прежние зимы, и сколько это продлится, бог ведает, а то, что было, было ли когда-нибудь на самом деле?

...И реки стали.

Поземка метет по зеленоватому льду той маленькой речушки, что когда-то казалась больше, а снег все сыплет и сыплет, и черное совсем исчезло, словно его и не было, а лиственный голый лес весь сквозит голубым и зимним днем, будто в летние сумерки, одновременно и дымчат и пронзителен.

Легко идти по первой пороше, слушая легкий скрип снега, и нести в себе неслышные думы — это легкое сожаление, которое предваряет воспоминания. Морозно, а потому идти хорошо, свободней дышится, лишь мимолетные уколы в сердце при виде знакомых мест вызывают странное оцепенение.

Остановишься в оцепенении перед тем самым домом. Он все такой же старый, больше не стареет, все те же серые доски со следами давно облупившейся краски, только окна теперь заколочены, может быть, только на зиму, как и у всех дач в этом ряду, а может быть, навсегда. А где же все те, что жили в этом доме, где они, думаешь, и связан ли как-нибудь сейчас этот дом с ними, кроме той связи, которую дает прошлое?

Потом, раскачав, откроешь примерзшую к обледенелой земле калитку и по нетронутому покрову подойдешь к дому, к летней веранде. Сердце сильно стучит и чувствуешь, что увидишь что-то такое, что еще больше взволнует тебя, и все замедляешь шаги, потому что знаешь, что тогда уже не будет тебе спокойствия. И хочешь повернуть; не надо мне ничего, хочешь крикнуть; но все-таки сопротивляешься извечной боязни перед прошлым, идешь, проваливаясь по колени в снег, и снег набивается тебе в ботинки и тает, а ведь и без того холодно; а ты ругаешься на чем свет стоит, и на то, что забрался сюда, и на то, что стал окончательно городским жителем, у которого валенок и в помине нет.

А потом, сняв перчатку, ты касаешься ладонью старых шершавых досок и, приникнув лбом к холодному стеклу одного из маленьких квадратов большого окна веранды, ты заглядываешь вовнутрь.

«Вот и стулья те же... Плетеные, венские...— думаешь.— И стол... А где все они, жившие прежде? Может быть, они приедут летом, но все равно это будут уже не они, не те, кого я ищу; а те навсегда остались там, навсегда...»

Проведешь взглядом по стенам и вдруг заметишь то, что забыл, что увидеть для тебя — полная неожиданность,— на стене висит старая репродукция в черной раме, стекло на ней бликует и невозможно разглядеть, что там такое; но ты-то сразу вспоминаешь, и сердце заходится от боли, и не вспомни ты сейчас явственно все, что было, не погрузись всей душой, всем существом своим в воспоминания, ты, верно бы, умер от этой боли. Впрочем, жить без воспоминаний — это и значит — умереть.

— Танька!.. — шепчешь ты, прижавшись щекой к холодному стеклу.— Танька...— шепчешь, потому что умирать еще не хочешь, а на веранде под дверью щель и ветер дует в нее, наметая на полу перед дверью сухую снежную крошку и нет больше сил смотреть на это, нет никаких сил...

Когда ж это было?

И с кем?

Неужели со мной?

Обыкновенная деревенская изба — бревенчатая пятистенка с крытым двором — стояла посреди полей на пересечении дорог. Изба как изба, как тысячи ей подобных, но посре-

ди крыши, покрытой потемневшей от дождей и ветров дранкой, начертана огромная белая семерка. Прохожие часто останавливались и смотрели на дом, гадая, что же это такое. Рядом не было ничего, что можно было бы каким-нибудь образом связать с этой цифрой. И многие, постояв и подумав, так и шли ни с чем дальше. Лишь наиболее сообразительные догадывались, что цифра эта связана с воздухом, быть может, с самолетами, потому что была она похожа на упавшую с неба птицу, которая лежит на спине, распластав крылья, и все еще смотрит в небо.

Сейчас было лето, раннее утро, и ни безмолвный вяз, росший рядом с избой, ни изба, ни одна травинка вокруг не отбрасывали теней — солнце еще не всходило. В столь раннее время прохожих, конечно, не было, и некому было задуматься над происхождением и назначением этой семерки на крыше.

Был утренний покой, тишина, безветрие...

Он проснулся и в первое мгновение ничего не понял, даже не понял, что проснулся, он только почувствовал, что с ним что-то происходит. Он шевельнулся и сразу по телу пробежала дрожь. Он понял, что замерз ночью. Почувствовав холод, он вспомнил, что ему что-то снилось... Будто зима была. Он попытался поймать конец этого сна, чтобы, как клубок ниток, размотать его до начала, но этого сделать ему не удалось. Он понял почему. В этом был виноват холод. Если бы было тепло, мозг продолжал бы дремать и переход из сна в действительность был бы незаметным, сон продолжался бы в реальности, и он запомнил бы его. А из-за холода все ушло. Можно было, конечно, заснуть снова и тогда не ушедший из его сознания окончательно сон вернулся бы. Но спать было некогда.

Он рывком сел на постели. Некоторое время посидел, укрывшись одеялом, потом сбросил одеяло, босиком пробежал до стула, где лежала его одежда. Был он маленький и худой, на вид лет одиннадцати. Одевшись, он вышел в сени. В корыте с водой стояло несколько крынок с молоком. Он взял одну из них и вернулся в комнату.

С печки спрыгнула кошка, сначала на лавку, потом на пол. Он налил ей молока. Кошка лакала молоко из блюдечка. Он сидел, съежившись на стуле, пил молоко медленными глотками из крынки.

За его спиной, за окном, забрезжил рассвет. На вязе затрепетали листья, вероятно, там, за лесом, взошло солнце и по земле пробежал первый утренний порыв ветра.

Шесть раз прогудело радио и стали передавать последние известия. Он не слышал, что там говорят, и не прислушивался, сидел все также ссутулившись, пил молоко, но когда в соседней комнате зашевелился на своей кровати отец, он услышал.

Он на цыпочках прошел в ту комнату и встал около кровати отца. Отец спал тяжело. Лицо его на подушке казалось особенно темным, щетина отливала синевой. Мальчик поправил отцу одеяло. Тот застонал во сне и, повернувшись, впечатался щекой в подушку.

Мальчик открыл дверь из сеней и оказался в темноте хозяйственного двора. Там было тепло. Корова шумно дышала. Мальчик подошел к ней, гремя подойником, обнял за шею. Корова посмотрела на него своим большим влажным глазом и ничего не сказала.

— Все жуешь? — спросил мальчик.— Ты хоть спишь когда-нибудь?

Корова жевала, и травинки, вздрагивая, торчали у нее изо рта.

— Ну, быстрей, быстрей! — мальчик открыл ворота.

Корова вышла из ворот и двинулась по дороге. Мальчик шел следом, постукивая себя по кирзовым сапогам тоненькой веточкой. Так и шли они по дороге среди бесконечного поля: корова впереди, за ней мальчик. Иногда корова останавливалась, высмотрев на дороге случайную травинку, а мальчик тем временем уходил дальше; корова, заметив, что отстала, начинала мычать и легкой трусцой догоняла его.

На опушке леса он камнем вбил в землю колышек, и привязал корову, потом подошел к ней и обнял за шею. Корова тяжело

вздохнула и тихо задвигала челюстями. Она опять жевала.

Солнце стояло уже довольно высоко, когда мальчик вышел на берег маленькой тенистой речки с грудой тонких и длинных орешин. Он бросил палки на землю и, прищурившись, посмотрел на воду. Вода журчала, переливаясь на камнях, искрила, отбрасывая на его лицо солнечные блики, и в журчании воды ему вдруг почудился чей-то голос, прозрачный и чистый, он будто из воды доносился, не отсюда с переката, а чуть выше по течению, из омута, и он скорее почувствовал, чем подумал, что так, видно, поют русалки.

Он наклонил голову и прислушался внимательней. И правда, пели. Река здесь была ни при чем. Пела какая-то девочка. Он повернулся, ища глазами, откуда доносится голос, и увидел ее. Она шла босиком, перепрыгивая через валуны, кое-где валявшиеся на берегу, и несла свои полотняные тапочки в руке.

«Городская, видно... Дачница»,— подумал он и хотел отвернуться, но тут девочка остановилась, внимательно посмотрела на него и вдруг улыбнулась.

Она стояла — ноги вместе, руки по швам (как говорили на физкультуре), и ее тонкие ноги соприкасались только в коленях и щиколотках. Почему-то ему стало страшно на нее смотреть, и дышать стало трудно — не хватало воздуха.

— Ну-ка, вали отсюда! — хрипло сказал он, и сам удивился хрипоте своего голоса и тому, что говорит.— Слышишь?! — выдохнул он.

Она постояла некоторое время, потом недоуменно пожала плечами, ничего ему не ответив, и снова двинулась, замурлыкав что-то себе под нос и обходя его по широкой дуге. Смотрел он на нее явно недружелюбно, и она предпочитала держаться подальше.

А он, увидев, что она уходит, что сейчас уйдет, поднял с земли камень и, не поняв сам, почему так делает (может, просто хотел попугать), подкинул его на ладони, ощутив тяжесть,— девочка тем временем обходила его, не останавливаясь, но постоянно держа его в поле зрения,— а потом, с силой размахнувшись, бросил камень ей вслед. Камень ударился о большой валун между ними и резко отскочил ей в голову.

Она вскрикнула, схватилась руками за голову и, присев, заголосила на одной ноте:

— Ай-ай-ай!..

У него сжалось сердце от этого крика. Он не мог шевельнуть ни рукой, ни ногой, и сколько в этом оцепенении прошло времени, он не почувствовал, и только потом, когда каждое «ай» она стала произносить на свой лад, однако все еще держась руками за голову, у него понемногу отлегло от сердца, ибо он понял, что то непоправимое, что могло случиться, не случилось.

Он медленно приблизился к девочке, которая все сидела на корточках, сел рядом с ней и тронул рукой за плечо. Девочка всхлипнула и замотала головой, русая коса заболталась у нее по спине. Тогда он поднял с земли камень, взвесил его на ладони, потом отбросил его, взял другой, поувесистей, и протянул ей.

— Ударь! — попросил он и подставил свой вихрастый затылок.— Прошу тебя.

Она подняла глаза (в глазах слез не было, только на щеках еще не просохли две полоски), посмотрела на камень в его руке и улыбнулась.

— Вот дурак! И откуда такие берутся? — сказала она.

— Не знаю...— пожал он плечами и жалобно посмотрел на нее.

— Ты местный? — спросила она.

— Ага...— кивнул он.

Ему казалось невероятным, что она, вот так, просто стоит перед ним и улыбается, хотя все еще держит руку на затылке.

— Как тебя зовут?

— Алеша...— прошептал он.

— Так вот, Алеша, ты запросто мог меня укокошить. Понял?

— Еще бы не понять,— вздохнул он.

— И при этом даже бы не знал, кто я такая.

— А кто ты такая?

— Ну, зовут меня Татьяной. Хотя, впро-

чем, ты можешь звать Танькой. Мне так больше нравится.

— Хорошо,— сказал он, глядя ей прямо в глаза.— Буду звать Танькой. А ты меня Лехой зови. Меня папаня так зовет.

Он чувствовал, что смотреть в глаза не надо, что после того, что случилось, даже как-то стыдно смотреть в глаза, но взора отвести не мог.

— Вот и познакомились. Приятное было знакомство,— сказала Танька не без ехидства.

— Да... Конечно,— пробормотал он вполне искренне, что было крайне глупо.

Они сидели на берегу и по очереди кидали камешки в воду.

— Потрогай,— она наклонила к нему голову.

— Здорова́! — искренне восхитился он.— Как булыжник.

— Да-а! — вздохнула она.— Хорошо, что еще не видно под волосами.

— Ага! — понимающе согласился он.

— А то мама бы привязалась! Кто? Да где?

— Ты меня прости...— сказал он.

— Пустяки. Бывает...— вздохнула она снова.

— Завтра придешь? А то мне сейчас идти нужно.

— Может быть... Приду. А куда ты? — поинтересовалась она.

— Так. Дела,— махнул он рукой.— Вот это надо отнести,— он показал на орешины.

— А я можно с тобой?

— Тебе неинтересно.

— С чего ты взял?

— Неинтересно и все тут! — отрезал он, встал, поднял палки и, оглянувшись на нее в последний раз — она сидела на берегу, поджав под себя ноги,— сказал:

— Я пошел. А завтра приду.

— А зачем тебе эти палки? — вскочила она.

— Нужно,— коротко бросил он и зашагал в сторону.

Танька увязалась за ним.

— Слушай, не ходи за мной, как коза на привязи.

— Тоже мне...— пожала она плечами и остановилась.

Он уже входил в лес, когда она его окликнула:

— Леш!

— Что?! — спросил он несколько недовольно.

— А сколько тебе лет?

— Тринадцать.

— Одногодки,— показала она на себя пальцем.— А чего же ты такой маленький, как будто тебе лет десять?

— Я, может, нарочно, не расту.

— Это зачем?

— Так нужно,— ответил он и, побежав по откосу, скрылся в лесу.

— Все нужно и нужно,— прошептала она, оставшись на месте.— Будто другого слова нет.

По лесной просеке тянулась, теряясь в кустах, заросшая травой узкоколейка. Алеша выкатил из кустов по рельсам маленькую двухместную дрезину. Принялся грузить на нее свои палки. Случайно подняв голову, он увидел перед собой на рельсах Таньку.

— Я тебе сказал не ходить за мной?— угрожающе крикнул он и двинулся к ней.— Сказал?!

— А мне больно! — капризно сказала Танька, взявшись за голову.— Ты посмотри, крови нет?

Вся злость его сразу прошла, и хотя в глубине души он понял, что Танька притворяется, ему стало жаль ее. Он подошел к ней и осторожно потрогал наклоненную голову.

— Нет. Ничего нет,— сказал он.

— Подуй,— попросила она.

— Чего?! — возмутился Алеша.

— Подуй, чтобы прошло.

— Ну вот еще!..— буркнул он, однако осторожно подул.

— А что это такое? — вывернулась она из-под его руки и показала на дрезину.

— Дрезина.

— Чья?

— Моя. А то чья же?! — сказал он с гордостью.

— Ага...— кивнула она.— И дорога твоя?..

— И дорога моя! — сказал он уже раздраженно.— А чего тебе здесь надо? Давай-ка, топай-топай...

— У нас в стране частных дорог нет. И не было никогда. Даже при царе все дороги поступали в казну.

— Куда?

— В казну, то есть были казенные. Это я у графа Витте прочитала.

— Слушай, ты часом не чокнутая? — вполне искренне спросил он.

— Почему ты так решил??

— Так...— пожал он плечами.— Про царя, вот, вспомнила.

— Сам ты чокнутый! — сказала девочка.— Мне это совершенно ясно. Только чокнутый мог человека таким бульдигом по башке ударить.

Неожиданно до их слуха долетели дальние крики, велосипедные звонки, и среди них Алеша явственно различил, как надрывно мычит его корова.

Он схватил с земли толстую палку и рванулся на этот призывный рев.

— Ты куда? — услышал он за спиной ее голос, но ничего не ответил, только раздраженно отмахнулся.

По опушке леса бегала корова, таская за собой веревку с вырванным колышком. Несколько ребят носились за ней на велосипедах. Каждый велосипед был с каким-нибудь «фокусом». У некоторых были раскрашенные спицы на колесах и, когда велосипед ехал, в колесе крутилось три-четыре разноцветных круга. Рули у всех велосипедов были разные, то прямые и широкие, то вскинутые в высоту, так что руки приходилось держать на уровне головы. На спицах задних колес стояли трещотки. Они шелестели на все голоса.

На самом необычном велосипеде ездил парень лет четырнадцати, по-видимому, самый старший среди ребят. Он один здесь был в брюках, все остальные либо в коротких штанах, либо в черных или синих сатиновых шароварах. Одна брючина у него была подвернута до колена. Переднее колесо у его велосипеда было в два раза меньше заднего, руль высокий, волнисто изогнутый, концы руля висели вниз, словно рога у горного барана; на руле болтался старый автомобильный клаксон с резиновой грушей, а впереди, на месте фары, крутился пропеллер.

Иногда кто-нибудь из ребят вырывался поближе к корове и бил ее палкой по крупу, корова от удара прибавляла ходу и тогда вся ватага восторженно кричала.

— Смертельный номер! — вдруг закричал парень в брюках.— Пикадоры, освободите арену. Матадор дон Диего Мария Хосе Эрнандес, больше известный под прозвищем Диего Великолепный, приветствует публику.

Он соскочил с велосипеда на одну ногу и несколько раз поклонился. Потом, набрав скорость, он помчался за коровой. Товарищи остановились посмотреть, что он задумал. Лишь один маленький мальчик в шароварах и тюбетейке меланхолично ездил по кругу на маленьком подростковом велосипеде. У него был самый обыкновенный «Орленок».

Тот, кто назвал себя Диего Великолепным, нагнал корову и ударил ее палкой по рогам. Корова мотнула головой и, замычав, рванулась за ним. Но он на большой скорости проскочил мимо и, только отъехав на порядочное расстояние, повернул. Он ехал по полю, вскидывая вверх копье, и ребята восторженно приветствовали его.

— Штырь! — вдруг закричал кто-то.— Колхоз бежит.

— Спокойно,— ответил Штырь Диего Великолепный.— Подпустим поближе.

По полю бежал Алеша. Ребята, смеясь, смотрели, как он приближается к ним.

— Сапоги скинь,— посоветовал кто-то.— Может, догонишь.

— Москва — Воронеж — не догонишь...

— ...А догонишь — не возьмешь!

Когда Алеша был уже совсем близко, Штырь крикнул:

— По коням!

Велосипедисты, набирая скорость и под-

скакивая на кочках, помчались по полю. Лишь маленький велосипедист в тюбетейке ничего не замечал, продолжал кататься по кругу, смотря себе под ноги. Он заметил Алешу слишком поздно, рванулся, привстав в седле, но Алеша нагнал его и с ходу сунул палку в спицы заднего колеса. Велосипедист покатился на землю.

— Штырь! — вопил маленький велосипедист, отбиваясь от Алеши.— Наших бьют!

Велосипедисты развернулись и помчались к дерущимся.

Штырь слез с велосипеда и спокойной походкой направился к ним.

Алеша отбежал в сторону.

Штырь все так же спокойно шел к нему.

Алеша наклонился и поднял большой камень.

— Только подойди, сволочь! — сказал он.— Черепок расколю.

Штырь остановился.

— Брось камень, псих!

— Лучше не подходи,— уже спокойней сказал Алеша.

Штырь вернулся к велосипеду, открыл кожаный багажник и достал оттуда большой гаечный ключ.

— А это видел! — сказал он и снова направился к Алеше.

Алеша почувствовал, как что-то оборвалось у него внутри.

— Ты опять? — услышал он сзади голос и оглянулся. Танька стояла рядом и смотрела на него.

— Опять, да? — повторила она и, наклонив голову, носком тапочка стала ковырять землю. В ее голосе не было ни злости, ни ненависти, а только горькое сожаление.

Штырь тоже остановился. Алеша медленно опустил руку и бросил камень на землю.

Танька прошла мимо него и ничего не сказала, даже не посмотрела больше.

— Поехали! — бросила она на ходу Штырю.

Штырь усадил ее на раму своего велосипеда, и вся ватага двинулась в путь. Маленький велосипедист посмотрел на Алешу и сказал горько:

— Во дурак! Я твою корову не трогал, а ты мне велосипед сломал.

Потом он, путаясь в шароварах, побежал за ватагой, держа велосипед за руль.

Ватага, растянувшись вереницей, катила по полю.

Алеша стоял, обняв корову за шею.

Корова склоняла голову к его плечу.

На веранде старой двухэтажной дачи стоял стол с плетеными ножками, несколько венских стульев и кресел. Окна в сад были раскрыты. Танька и ее родители сидели за столом. Только что попили кофе: высокий никелированный кофейник и чашки еще стояли на столе. На деревянной, не оклеенной обоями стене висела скромная репродукция в черной рамке с серебряной полоской по краю.

Из столовой наверх вела деревянная лестница с балясником. Маленькая дверь наверху открылась, и все сидящие за столом одновременно посмотрели туда. По лестнице спускалась Елизавета Петровна, Танина бабушка.

— С добрым утром, дорогие мои,— сказала она еще на верхней площадке.

Она была в цветастом платье и белой куртке с простроченными краями, седые волосы были собраны сзади в пучок, к волосам приколота белая панамка, как и куртка, с простроченными краями.

— Мама! — укоризненно сказал Танин отец, вместо «здрасти».

— Что? — передернула плечами бабушка, наперед зная, что он ей собирается сказать.

— Ты опять? Неужели ты не можешь писать свои картинки дома или в саду?

— Валентин,— вздохнула бабушка.— В тебе нет поэзии. Посмотри, какая сегодня погода. Я просто обязана пойти на пленер. Моне никогда бы не упустил такой возможности.

— Моне в твои годы сидел дома безвылазно,— возразил ей сын.

— Какие такие мои годы?

— В поселке все над тобой смеются,— сказал Танин отец.

— Обыкновенное дело,— чуть усмехну-

лась бабушка и поправила панаму.— Над художниками всегда смеялись.

— Да. В молодости над ними смеялись. А в старости они всегда были уважаемыми людьми. А тебе почему-то именно в старости пришла в голову бредовая мысль стать художницей.

— Неправда,— сказала бабушка.— Я и в молодости этим увлекалась. Просто потом у меня не было времени. А сейчас я решила, стать художником никогда не поздно... Ты бы тоже мог им стать.

— Нет уж, увольте. Хватит нам в семье одного художника.

Бабушка повернулась и вышла с веранды на крыльцо.

Танька вскочила из-за стола и ринулась за бабушкой.

— А ты куда? — крикнул отец.

— Нужно,— огрызнулась Танька.

— Что значит, нужно? Как ты отвечаешь отцу? — вмешалась в разговор Танина мама.

— А как он разговаривает с бабушкой?

— Как ты смеешь делать мне замечания...— мать повысила голос.

— Спокойно! Спокойно! — прервал ее отец.— Вот что действительно нужно, Танечка, так это полить яблони.

— Их поливают вечером,— напомнила Танька.

— Знаю,— согласился отец.— Но вечером поливают все и потому никогда нет воды.

— Татьяна, ты идешь? — заглянула в комнату бабушка.

— Никуда она не идет! — отрезал отец.

— Валентин, я уже стара,— горестно вздохнула бабушка.— Не будь эгоистом. Ведь кто-то должен мне помочь нести мольберт и стул. А свой шланг ты можешь и сам подержать. Тебе же это нравится. Пошли, Татьяна.

И Танька вслед за бабушкой вышла с веранды.

Родители молча переглянулись.

— Иди, дитя...— сказала бабушка за калиткой.

— А как же ты? — удивилась Танька.

— Тебе ведь нужно куда-то идти? — спросила бабушка.

— Позарез.

— Ну, вот и иди. А мне, так хочется побыть в одиночестве.— И бабушка, круто повернувшись, пошла вдоль длинного серого забора, неся в одной руке складной парусиновый стульчик, а в другой — мольберт.

Пыльная разбитая дорога пересекала железнодорожный путь. С одной стороны к железной дороге вплотную подходил лес, с другой — бесконечно тянулись поля. У железной дороги стоял небольшой ручной шлагбаум и маленькая будка. Рядом с будкой на поляне перед лесом стояло несколько ульев.

Около будки на скамейке сидели Алеша и дед в помятой железнодорожной фуражке и потертом кителе. На скамейке рядом с дедом стояла трехлитровая банка с молоком.

— А где ж отец? Раньше, что ли, прошел? Что-то я его сегодня не видал? — выспрашивал дед.

— Забыл? — удивился Алеша.— Говорили же тебе... За сеном поехал. Отгул взял. На той неделе косили ведь.

— Чудно все-таки,— усмехнулся дед и помотал головой.— Два мужика корову держат.

— Чего чудного? — удивился Алеша.— Ты вон пчел держишь.

— Это дело другое. Мужское дело,— вразумил дед Алешу.

— Послушай, деда, а ты корзины плести умеешь? — спросил Алеша.

— Из лозы-то? Умею.

— Сплети мне вот такую, чтобы я в нее сесть смог.

— А зачем тебе сидеть в корзине? — рассмеялся старик.

— Так. Ну, сплети, деда!

В будке раздались звонки.

— Ну, коли хочешь, сплету,— опять рассмеялся дед, вставая.— И сиди себе в ней на здоровье,— сказал он уже в дверях будки. Вышел он оттуда почти тут же и стал опускать шлагбаум. Опустив шлагбаум, он опять под-

сел к мальчику и, помолчав немного, спросил:

— А крышка нужна?

— Какая крышка? — не понял мальчик.

— Закрываться, когда сидишь,— и дед закашлялся от смеха.

— Нет, крышка не нужна,— вполне серьезно ответил мальчик.

— Ну-ну,— дед тоже посерьезнел, и они замолчали.

Слышен был нарастающий шум поезда.

Алеша шел по тенистому лесу, сбегал в овраг, где на дне журчал маленький ручеек, выбегающий из родника; присев на корточки, пил горстями холодную воду, потом долго смотрел, как водомер, складывая свои тоненькие ножки, маленькие передние и длинные задние, все шагает и шагает куда-то против течения, оставаясь на месте, а кругом носился кисловато-пряный запах бузины и волчьей ягоды, которыми поросли склоны оврага, и от этого сладко кружилась голова. Выбравшись на другой берег оврага, он шел уже по сухой пружинящей подстилке соснового бора и не прежняя мелкотрепетная дребедень березняка, а спокойный величественный шум сосен преследовал его.

Пригнувшись к рулю, Штырь мчался по узенькой тропке через поля. Почти догнав впереди идущую Таньку, он вскинул ноги на раму велосипеда и, беспрерывно нажимая грушу клаксона, поехал по инерции. Танька остановилась и отступила в сторону.

— Ты куда? — поинтересовался Штырь.

— На кудыкины горы,— сказала Танька.

— Да я серьезно. Хочешь довезу?

— Нет, не хочу. А вот велосипед дай, если не жалко.

— Не жалко. Бери,— сказал Штырь, слезая с велосипеда.— Тебе что, на станцию сгонять надо?

— Может, и на станцию. Я тебе велосипед домой доставлю. Хорошо?

— Хорошо,— пожал плечами Штырь.

— Ты даже не знаешь, Витенька, как я тебе благодарна! — засмеялась Танька и, разбежавшись, на ходу вскочила в седло.

Штырь, засунув руки в карманы, смотрел ей вслед.

Танька, виляя рулем, катила по нолю.

Поднявшись по косогору от речки, Алеша вышел на лесную просеку. В кустах, на месте дрезины, стоял прислоненный к стволу велосипед. Алеша постоял немного, в раздумье покрутил пальцем пропеллер у велосипеда, потом побежал по узкоколейке.

Запыхавшись, он подбежал к старому длинному сараю. Рельсы узкоколейки уходили прямо в большие полуоткрытые ворота сарая. Внутри сарая было темно, а от густых и переливчатых столбов солнечного света, который в нескольких местах прорывался сквозь прорези в крыше и освещал лишь малое пространство, в остальном помещении казалось темнее, чем было на самом деле. Наклоненные солнечные столбы слабо дымились, и при взгляде на них замирало сердце от предчувствия, что они могут разом рухнуть наземь, взметая в воздух пыль и обломки света.

Посреди сарая стояло странное сооружение, сделанное из орешника, нечто вроде остова шара. Дрезина была тут же — на рельсах у входа. Алеша медленно шел по сараю, и сердце его как-то странно билось: то учащенно, то совсем замирая. Вроде, даже жутко было.

Пройдя сквозь солнечную завесу, он увидел около стены, там, где висела карта звездного неба, чей-то силуэт и вздрогнул от неожиданности, хотя и был готов к этому моменту. Глаза его после яркого солнечного света еще не привыкли к темноте, и он скорее догадался, чем разглядел, что это была Танька. Но для Таньки, по-видимому, никакой неожиданности в том, что она видит его здесь, не было. Повернув к нему голову через плечо, она спросила безразличным тоном, словно едва узнала его:

— А-а-а... Пришел?..

— Я-то пришел! — сказал он зло.— А вот что ты здесь делаешь?

— Так. Гуляю... А это, наверное, Млечный путь? — показала она на карте особенно густо усыпанную звездами линию.

— Да. Млечный путь! — все также зло сказал он.

— А что здесь такое было? — спросила она, словно не замечая его злости.

— Торфоразработки. А вон там, дальше, болота неосушенные, так что в одиночку гулять не советую.

— А я в одиночку и не буду. Я с тобой буду.

— Чего? — протянул он, но она не дала ему договорить.

— Скелет мастеришь? — показала она на странное сооружение.

— Сама скелет! — возмутился он.— У кого ты такой скелет видела?..

— Видела-видела...— успокоила его Танька.— Это твой сарай? — спросила она напрямик.

— Теперь мой,— кивнул он.

— Тогда выкладывай все по порядку.

— Что выкладывать? — невинно спросил он.

— Думаешь, я ничего не соображаю. Все выкладывай. Я же вижу, тебе ужас как рассказать хочется.

— Ага,— сказал он,— спал и видел, как бы тебе все выложить.

— Ну, может, и не видел, а теперь придется. Теперь тебе деваться просто некуда.

— Ты почему такая настырная?! — напал он на Таньку.— Сроду таких настырных не видел.

— И не увидишь,— спокойно сказала Танька.— Таких больше нет.

Танька стояла внутри шара, взявшись руками за прутья этой деревянной клетки.

— А материи сколько надо! — вздохнула она.

— Да, много,— согласился Алеша.— Притом только шелка. Я уже немного купил. А больше денег нет. Пока что за этим дело стоит.— Он вынул из штабеля торфяного кирпича несколько штук и, просунув руку, достал отрез цветного шелка.— Вот посмотри!

— Ну-ка,— Танька взяла его и завернулась в шуршащий шелк, до самых ног.— Как я тебе? На индианку похожа?

— Ничего,— сплюнул он в сторону.— Красивый шар будет!

Танька свернула шелк и отдала ему.

— Я знаю, где еще достать,— сказала она.

— Где?

— У нас. Я сама достану. Только ты «на атасе» стоять будешь и вынести поможешь, чтобы наши не застукали. Это старые шелковые занавески, они у бабушки в сундуке лежат.

— А дырок там нет?

— Вроде нет,— пожала она плечами.— Только вот они белые. А этот шелк у тебя цветной.

— Ничего,— успокоил он.— Не до красоты тут!

— Да, и еще,— сказал он уже в дверях, когда они выходили из сарая.— Здесь не курить.

— Чего? — не поняла Танька.

— Не курить здесь, говорю.

— Ты не спятил случайно? Это я, что ли, курить буду?

— Кто тебя знает. Больно шустрая,— сказал он.— А вообще-то я так, на всякий случай. Тут одна штуковина взорваться может.

— Честное слово?! — посмотрела ему прямо в глаза Танька.

— Да,— сказал он серьезно.

— Ой, мамочки, как весело,— всплеснула она руками.— Покажи!

— Всему свое время,— он гордо посмотрел на ее восхищенное лицо и снисходительно улыбнулся.

Вдоль узкоколейки шли густые заросли иван-чая. Было тихо, и высокие кусты едва покачивали малиновыми стрелами. Алеша с Танькой лихо катили на дрезине; он рабо-

тал на рычаге и сегодня старался вовсю. Танька на ходу пыталась сорвать то один, то другой цветок. Просека раздалась, и узкоколейка круто повернула по ней. На повороте Алеша, вместо того, чтобы сбросить, прибавил скорость и дрезина понеслась на широкой дуге, чуть ли не на двух колесах, отчего Таньке стало не до цветов, только бы удержаться на месте.

Алеша шел по пыльной дороге, засучив штаны до колен. Танька каталась вокруг него восьмерками на велосипеде.

— Ты на меня не в обиде? — спросила она в очередной заезд.

— За что?

— Ну, за то, что я так в твои дела влезла.

— Нет, не в обиде. Кто-то еще нужен был,— пояснил он.— Я это все время знал.

— А что же у тебя друзей нет? — заруливала вокруг него Танька.

— Почему нет? Есть,— пожал он плечами.— Только в поселке у станции. А я летом там редко бываю. Зимой только, когда в интернате живу. Мы с ребятами в астрономическом кружке занимаемся.

— Подумаешь! А я гимнастикой. Хочешь на голову встану? — Она подъехала к Алеше и соскочила с велосипеда.

— Не надо,— Алеша удержал ее за руку.— И так верю.

— Ну а дачники, чем тебе не друзья? Дачи совсем рядом.

— Зачем мне дачники? Они приедут и уедут... А потом они сами с собой. Болтаются без дела. А у меня корова.

— А почему бы вам на станцию не переехать? Лучше ведь,— спросила Танька.

— Не знаю,— сказал Алеша.— Мама тоже хотела.

— Понятно,— сказала Танька.— Ты знаешь, я, как спутник запустили, сразу захотела куда-нибудь полететь. Хоть в Сочи... А ты на шаре придумал полететь. Да?

— Я раньше...— сказал Алеша,— еще до спутника. Мне все время улететь хотелось, сколько себя помню.

— А давно готовиться начал? — спросила Танька.

— Давно. С год уже.

— А с чего начал?

— Стал поменьше есть. Чтобы маленьким остаться. А то шар не поднимет.

— Нет, ты это серьезно? — спросила она, заглядывая ему в глаза.

— Вполне серьезно,— ответил Алеша.

— Господи, ведь ты и вправду еще маленький! — вздохнула Танька.

Сзади раздался скрип тележных осей, их догоняла телега с сеном. На передке сидел Алешин отец.

— Леха, ты домой? — спросил он.

— Домой,— сказал Алеша.

Танька на велосипеде очутилась с другой стороны телеги.

— А можно я на сене прокачусь? — спросила она.

— Валяй! — сказал Алешин отец и остановил телегу.

Телега снова тронулась. Танька лежала теперь животом на сене, глядя через голову лошади на дорогу. Затылок Алешиного отца был рядом с ее лицом.

— Для коровы сено? — спросила Танька, наклонив голову, чтобы заглянуть Алешиному отцу в лицо, и коса упала у нее с плеча.

— Для нее.

— А почему вы вдвоем живете? — выспрашивала Танька.

— А ты откуда знаешь?

— Все знают.

— Так получилось... Вдвоем и живем.

— А как же зимой?

Отец рассмеялся.

— А что зимой? Леха пять дней в интернате, субботу и воскресенье — дома. А я на работу, на станцию хожу.

— А как же корова? — спросила Танька.

— Корова дома сидит...— отец посмотрел Таньке в глаза.— Чулки вяжет.

Танька глянула на него недоверчиво, потом прыснула. Отец тоже. ухмыльнулся и прикрикнул на лошадь.

Алеша шел за телегой, держа велосипед за руль, и разговора не слышал. Потом ему, видно, надоело катить велосипед, и он разбежался, вскочил на него, но, сидя. до педалей не достал, и потому поехал стоя, виляя всем телом из стороны в сторону.

— Это плохо, когда мужчины одни,— вздохнула Танька, глядя на широкую спину лошади.

Отец повернул к ней голову и, увидя ее печальный взгляд, отчего-то улыбнулся.

— Чего вы смеетесь? Я не права? — спросила Танька.

— Нет, права,— сказал он вдруг необыкновенно серьезно.

Лошадь бежала по дороге, иногда взмахивая хвостом.

Танька видела Алешу впереди, там, за головой лошади. Он оборачивался и махал ей рукой.

В центре дачного поселка возвышалась коричневая водокачка. На самом верху, под огромным баком, была небольшая площадка, к которой вела железная лестница. На бак тоже можно было взобраться по приваренным к железу скобам. На площадке лежало несколько ребят. Под собой они видели крыши дач, сосны, сады, вдали мимо дач тянулась дорога.

Внизу, прислоненные к опорам водокачки, стояли велосипеды. Возле велосипедов сидел на корточках маленький мальчик в тюбетейке. Видно, сидел он так давно, и теперь ему надоело сидеть, поэтому он встал, разминая ноги, и, задрав голову кверху, крикнул:

— Может, поедем!.. А-а?

— Не поедем...— лениво ответили ему.

— А ты лезь сюда,— предложил кто-то и, свесив голову, плюнул вниз.

Мальчик махнул рукой и снова сел на корточки возле велосипедов, надвинул тюбетейку на глаза.

Вдалеке по дороге медленно ехала телега с сеном, перед телегой — велосипед.

— Эй, Штырь! — сказал кто-то из ребят.— Посмотри, там на твоем велосипеде этот чудик с коровой катит.

— Что и корова тоже на велосипеде? — спросил кто-то, поднимая голову.

— Нет, коровы не видно.

— А вон Танька на телеге,— добавил кто-то не без умысла.

— Мне-то что? — спросил Штырь, не поднимая головы.

— Кому, может, и ничего,— сказал первый,— а велосипед все-таки твой!

— Мой,— сказал Штырь, но головы так и не поднял.

На небольшом мосту через реку собрались дачные ребята; кто сидел на перилах моста, кто, облокотившись на перила, лениво кидал в реку щепки. Под мостом маленький мальчик в тюбетейке и засученных до колен шароварах ловил рыбу.

Штырь сидел на перилах, закинув ноги на раму своего велосипеда. Услышав удары копыт по деревянному настилу, ребята разом повернули головы в ту сторону. По мосту шла корова, перед ней Алеша, как всегда, помахивая прутиком. Когда они проходили мимо, Штырь два раза нажал грушу клаксона. Алеша мельком оглянулся, но не остановился. Из-под моста на гудки вылез мальчик с удочкой, тот самый, что ездил на «Орленке».

— Эй! Постой! — крикнул Штырь Алеше.

— Ну? — спросил Алеша вызывающе и остановился.

— Баранки гну,— сказал Штырь и сплюнул.— Вот что! Такая к тебе просьба. К Таньке больше не подходи, понял? А то...

— А то что?

— По рогам получишь! — сказал Штырь, и все вокруг засмеялись.

Алеша ничего не ответил, повернулся и пошел прочь, все также помахивая прутиком. Но корова еще стояла и внимательно смотрела на них. Она была так близко, что Штырю стало не по себе.

— Пошли,— крикнул, обернувшись, Алеша, и корова весьма неохотно двинулась дальше.

— Ну чего ты, Витька, к нему пристал?— спросил мальчик с удочкой, подойдя к Штырю.— Он же тебя не трогает.

— Тебе, Геник, не понять еще эти сложности,— сказал Штырь и ласково потрепал Геника по голове.— Скажи лучше сколько на твоих «золотых»?

— Без пяти как свистнули,— отвечал Геник.

На одной из балок под крышей торфяного сарая верхом сидел Алеша. В руках у него была веревка, спускавшаяся вниз. В дверях показалась Танька.

— Явилась — не запылилась! — поприветствовал ее Алеша.

— Ты что, подождать не мог? — Танька крутила в руках концы косынки, что была у нее на плечах.

— А нечего опаздывать!

— Мне можно.

— Это почему же тебе можно? — возмутился Алеша.

— Я девочка, а ты обязан подождать. Мало ли что случилось.

— Глупости. Интересно, кто тебя таким глупостям научил? — сказал он.— Для меня ты не девочка, а помощник. Пока ты там платочек перед зеркалом примеряешь, у меня тут работа стоит. Ясно? — он посмотрел на нее и неожиданно уронил веревку.

Танька стояла молча, закинув голову, и тоже смотрела на него.

— Подай веревку? А? — униженно попросил он.

— А зачем? — передернула плечами Танька и даже не шевельнулась.

— Сначала подай, а потом разговаривать будем! — совладал с собой Алеша.

Танька несколько раз подбросила веревку, прежде чем он поймал ее.

Алеша стоял на земле и держал конец веревки, другой конец которой был перекинут через балку и привязан к шару.

— Иди сюда! — позвал он Таньку.

Они вместе потянули за веревку. Конструкция медленно поднялась и повернулась в воздухе.

— Ну, как?! — спросил он Таньку.

Она пожала плечами.

— Пока никак.

— Ну не скажи! — он восхищенно посмотрел на шар.

Дождь шумел по соломенной крыше сарая как-то мягко и вкрадчиво. В сарае было почти темно, в темноте было слышно, что льет и в самом сарае. Но здесь на штабеле торфа, где они сидели, было сухо и тепло. Им хорошо было сидеть в полутьме сарая и говорить. Временами он оглядывался на Таньку. Она сидела, обняв ноги руками и, положив подбородок на колени, смотрела в дверной проем, где все лило и лило бесконечными струями.

— Послушай,— вдруг вспомнила она.— А как же твоя корова?

— Не пропадет,— махнул он рукой.— Она умная. Вырвет колышек и уйдет в лес. А дождь кончится, сама и выйдет, даже искать не придется.

— Я тебя давно заметила. Еще в начале лета... Сначала дом ваш заметила. Все думала, почему у вас семерка на крыше. Странно как-то...

— Не додумалась? — спросил он.

— Не-а,— засмеялась она,— я очень глупая. У меня по арифметике всегда тройка была. И то еле-еле...

— Это для самолетов, которые за лесом следят. Все леса на квадраты разбиты, а где такую большую цифру напишешь, чтобы с воздуха видно было? Только на доме,— пояснил он.

— А-а,— протянула Танька,— теперь ясно. Все у вас как-то странно. А корова давно у вас?

— Корова? Как мама уехала. Мы тогда вдвоем остались. Отец сначала кошку принес. А кошка что, ее и не видно и не слышно. Так, иногда только вылезет. Потом он телку принес. Больную ему отдали. Глаза большие такие, печальные. Прямо как человечьи.

— Да, почему-то всегда, когда животное болеет, оно на человека делается похожим.

Однажды я встретила овцу, которая сломала ногу. Уж, кажется, что глупее овцы может быть? А она так смотрела, что я заплакала.

— Вот и мне все время плакать хотелось, когда я на нее смотрел. Так она у нас всю зиму в избе и прожила. И корова выросла.

— А чего же вы ей имя не дали?

— Не подумали. К тому же она у нас одна. В стадо не ходит. Зачем ей имя? А потом какое дать? Манька? Танька?

— Ну уж прямо, Танька! На карте бы нашел.

— На какой карте? — не сразу понял Алеша.

— На своей... на звездной.

— Там имена все трудные. Альдебаран, Процион, Альтаир, Сириус...

— Зато красивые... Мог бы Вегой назвать. Видишь, вот она... И имя все-таки женское.

— Ничего, обойдется. Не барыня. И просто коровой походит.

— Вообще-то верно,— согласилась Танька.— Походит.

— А ты маму любил? — спросила она после некоторого молчания.

— И сейчас люблю.

— А я свою не очень,— призналась девочка.

— Это почему?

— Сама не знаю. Злит она меня часто.

— Вот уедет куда-нибудь, сразу полюбишь.

— А твоя давно уехала?

— Давно. Лет пять уже.

— Пять лет! Это почти полжизни,— задумалась Танька. А дождь все шелестел по крыше.

Было темно, но в Танькином доме окна не горели.

— Иди сюда,— позвала Танька шепотом, поднявшись на крыльцо.— Я поднимусь наверх и сброшу тебе занавески из окна. Ты жди меня на улице. Договорились?

— А если меня кто-нибудь из твоих увидит? — спросил Алеша.

— Не увидит. Они все на спутник пошли смотреть. Еще с утра собирались.

— Какой спутник?

— Ты что, не слышал? Спутник с собаками запустили. Белка и Стрелка. А по радио потом передавали, что его можно увидеть в десять часов в северо-западной части неба. Я нарочно это время выбрала, потому что их никого дома нет. Да ты не расстраивайся. Может, еще успеем.— Танька скрылась, скрипнув дверью, а он остался на улице.

Небо было звездное, лишь кое-где виднелись слабые облачка, перекрывшие звезды.

Танька осторожно поднялась по лестнице в бабушкину комнату, осторожно открыла дверь. В свете звезд все в комнате было хорошо видно. Танька открыла сундук и, переворошив все его содержимое, достала со дна белые занавески.

— Ты чего там ищешь? — услышала она вдруг голос бабушки.

От неожиданности Танька замерла посреди комнаты с белым тюком в руках.

— Ты?..— прошептала Танька.

— Ну я, а кто же еще? — сказала бабушка, приподнимаясь на постели.— Чего ты там взяла?

— Занавески...

— Занавески? — удивилась бабушка.— А зачем они тебе?

— Понимаешь,— попыталась объяснить Танька.— Там внизу,— она показала на окно,— меня ждет один мальчик. Он хочет улететь, а для этого ему нужны занавески...

— Глупая,— сказала бабушка,— мальчики всегда хотят куда-нибудь улететь, но чаще всего из этой затеи у них ничего не выходит.

— У этого выйдет,— твердо сказала Танька.

— Хорошо, что ты веришь. Пусть у этого выйдет,— согласилась бабушка.— Но почему он хочет улететь на моих занавесках? Тебе не кажется, что это странная идея? — и бабушка посмотрела на Таньку очень внимательно.

— Ничего не странная. Они шелковые.

— Хорошо,— опять вроде бы согласилась бабушка,— объясни тогда, почему он хочет улететь на моих шелковых занавесках? По-

чему ему не подходит что-нибудь попроще? Скажем, что-нибудь ситцевое.

— Потому что, бабушка, воздушные шары делаются только из шелка.

— Резонно,— сказала бабушка.— Значит, он летит на воздушном шаре. Что ж, тогда ему действительно просто необходимы мои занавески. Зови его сюда. Он здесь? Хотя нет, я сама его приглашу.

Бабушка встала с постели, накинула шаль поверх длинной ночной рубашки и подошла к окну. Раскрыв рамы, она некоторое время всматривалась в темноту.

— Мальчик,— позвала она наконец, потом обернулась к Таньке.— Он канул в ночь, и след его пропал.

— Пусти,— попросила Танька и тоже взглянула в окно.— Похоже, да,— вздохнула она.— Он робкий,— пояснила она бабушке.

— Как же он, робкий, летать будет? — вполне серьезно спросила бабушка и пожала плечами.

— А ты на меня не сердишься? — подошла Танька к бабушке.

— За что?

— За занавески.

— Ну что ты! Если для дела...— и бабушка засмеялась, потом неожиданно смолкла и села на первый попавшийся стул.

— Что с тобой? — бросилась к ней Танька.

— Устала,— вздохнула бабушка и прикрыла глаза.— И сердце что-то болит. Я из-за этого и дома осталась.

— Опять много курила? — спросила Танька.

Бабушка кивнула.

— Совсем ты у меня старенькая стала,— Танька обняла бабушку.

— Совсем,— согласилась бабушка.

Алеша шел по дачному поселку. Было темно, лишь на перекрестке горел, покачиваясь и поскрипывая, одинокий фонарь. Где-то слышались голоса, музыка по радио и оттого, что все эти звуки были удалены и одновременно хорошо слышны в вечернем воздухе, казалось, что вокруг необыкновенно тихо.

Он вышел на площадь к водокачке. Здесь было темно, фонари не горели. Площадь была полна народу. Кое-где краснели огоньки сигарет, кто-то в дальнем конце площади мигал фонариком, проводил лучом по водокачке. Кучками стояли и переговаривались взрослые, между ними шныряли ребятишки.

— А где он полетит? — спрашивал кто-то и ему показывали:

— Вон там...

— Но ведь там сейчас туча, звезд совсем не видно, вдруг он как раз за ней пройдет?

— Еще не время, еще несколько минут.

— Вон летит! — крикнул кто-то из ребят.

— Где? Где? — послышались возгласы.

— Уже пролетел! — сказал тот же мальчик.

— Дура,— ласково ответил ему кто-то.— Это ж звезда упала, я таких уже штук пять насчитал.

— Верно,— сказал какой-то старичок.— Август... А в августе звезды как горох сыплются. Можете загадывать желания.

Послышалось, как далеко-далеко шумит поезд.

— Тишина-то какая! — вздохнул старичок.— Поезд слышно, а ведь верст восемь будет.

Алеша шел среди толпы и внимательно смотрел на лица. На одних было праздное любопытство, на других нетерпеливое ожидание. Были и такие люди, которые напряженно вглядывались в небо, боясь отвести хоть на секунду глаза, словно оттого, увидят они или не увидят спутник, в их жизни могло что-нибудь измениться, может быть, в лучшую сторону.

— Да вот он! — вскрикнула какая-то женщина. Все поворотили голову в ту сторону, куда она показывала, и поняли, что на сей раз это не ошибка, что это не звезда упала. Он был похож на звезду, конечно, но он не летел, он словно пробирался ощупью среди частых и незнакомых ему звезд.

— Боже! — сказал все тот же старичок, опять ни к кому не обращаясь.— И где он летит, что даже представить нельзя.

— Почему нельзя? Можно,— сказал кто-то из ребят.

«Пора заканчивать, уже лето кончается, а если этим летом не полечу, тогда...» — и он не стал додумывать, что тогда, потому что не знал, что тогда будет, и не хотел знать, потому что представить себе не мог, что может не полететь.

Он стоял в сарае и задумчиво прокручивал свою конструкцию на веревке. Закрутив шар в одну сторону, он отпускал его, и шар, убыстряя движение и поскрипывая, кружился вокруг своей оси.

Вдруг он услышал, как за спиной скрипнули ворота, и обернулся. В проеме стояла Танька и улыбалась. По ее улыбке он сразу понял, что что-то не в порядке. Вслед за Танькой в сарай вошла старушка и, приставив ладонь к глазам, стала всматриваться в темноту.

— Кто это? — довольно грубо спросил Алеша Таньку.

— Это бабушка,— пояснила Танька, немного смутившись.— Мы шли пешком.

— Очень приятно,— буркнул он.

— Мне можно? Я вам мешать не буду,— засуетилась бабушка.

— Проходите,— он пожал плечами так, словно теперь уже все пропало, и отвернулся от них.

Бабушка вошла, осмотрелась, потом присела, достала из кармана пачку «Беломора» и закурила.

— Ну что ж,— сказала она,— прекрасное помещение.

Алеша повернулся, глянул на них и вдруг разозлился:

— Я тебе говорил! Говорил?! — заорал он на Таньку.

— Что? — дрожащим голосом спросила Танька.

— Ничего! — вдруг махнул он рукой.

— Ой! Прости, Алешенька...— схватилась за щеки Танька.— Бабушка, здесь нельзя курить.

— Ой,— засуетилась бабушка.— А я не знала... Прошу прощения,— она быстро затушила папиросу.

Танька подошла к Алеше:

— Ты не обижайся. Бабушка нам очень нужна. Ты даже не представляешь как! Нам без нее, можно сказать, крышка!

— Это зачем же она нам нужна? — спросил он издевательски.

— Во-первых, она отдает нам занавески.

— Правда? — спросил он у бабушки.

— Совершенная правда,— подтвердила бабушка.— А во-вторых, у меня есть швейная машинка. Сделаем замеры? — и бабушка встала, вынула из кармана куртки сантиметр и твердым шагом направилась к шару.

Дрезина на большой скорости мчалась по лесной просеке. Бабушка сидела, гордо выпрямив спину. Рукой она придерживала панаму. Ее длинное платье трепыхалось на ветру. На повороте, там, где иван-чай покачивал своими длинными стрелами, дрезина накренилась, и бабушка с Танькой испуганно вскрикнули.

— Шарман,— сказала бабушка, когда они проскочили это место и снова понеслись по прямой.— Это напоминает мне подвесную дорогу.

Высокая трава и ромашки, которые росли прямо на полотне дороги, распрямлялись, когда дрезина проскакивала над ними, и еще долго не могли успокоиться, хотя дрезина была уже далеко.

Танька стояла в своем саду у забора.

В нашу гавань заходили корабли,
Большие корабли из океана...—

слышалась из-за забора песня.

Танька отодвинула в заборе доску и пролезла в соседний сад. Навстречу ей попался дед в майке и генеральских брюках с лампасами, на ногах у него были шлепанцы, в руках лейка.

— Здравствуйте,— сказала Танька.

— Здравствуй, здравствуй.

— А где Витя?

— У сарая с «великом» копается,— сказал генерал.

У двери небольшого сарайчика, сбитого из горбыля, рядом с верстаком стоял перевернутый велосипед. Штырь крутил переднее колесо велосипеда. Он сразу заметил Таньку, но крутить колесо не перестал и петь тоже.

...В таверне веселились моряки
И пили за здоровье атамана...

— Что это с велосипедом? — участливо спросила Танька.

— Восьмерка,— коротко бросил Штырь и еще раз крутанул колесо.

Некоторое время они молча смотрели на крутящееся колесо.

...В таверне были шум и суета,
Пираты наслаждались танцем Мэри.
Не танец их пленял, а красота.
Вдруг с шумом распахнулись обе двери...

— А где ты болтаешься? — неожиданно перестал петь Штырь.— Тебя совсем невозможно дома застать.

— Только что из дома,— сказала Танька.

— Видел, как пришла,— злобно сказал Штырь.

— Мы тут одну вещь готовим, Витенька...— не удержалась, чтобы не сказать, Танька.

— Какую?

— Сказать не могу, но вроде спутника...

— Чего?— засмеялся Штырь.

— По значению,— важно дополнила Танька.— И на нем человек полетит.

— Догадываюсь, кто этот человек,— сказал Штырь.— В лобешник он получит и полетит.

— Ты чего так злишься? — спросила Танька, но Штырь ей ничего не ответил.

Он с силой крутанул колесо и запел с какой-то особенной злостью и нажимом.

В дверях стоял наездник молодой,
Глаза его, как молнии, сверкали.
Красивый был наездник сам собой.
Пираты закричали хором: «Гар-ри!»—

истошно завопил Штырь, и Танька удивленно посмотрела на него.

Ах, Гарри, ты не наш, нет, ты не наш!
Не наш ты, Гарри, нет, не с океана!—

хором орали несколько ребят то самое место песни, которое всегда поют вот так, хором, с надрывом, потому что эти простые слова всем нравятся и все их помнят.

«Ах, Гарри, я разделаюсь с тобой!»—
Раздался пьяный голос атамана.

Это было вечером, у водокачки. На огромных неошкуренных бревнах расположились ребята из компании Штыря. Двое бренчали на гитарах, некоторые стучали ладонями по бревну в такт песне. Кто-то лихо свистнул.

И в воздухе сверкнули два ножа!
Пираты затаили все дыханье.
Все знали, что дерутся два вождя,
Два мастера по делу фехтованья.

По темной площади, где не было ни одного фонаря, к ним кто-то шел.

— Смотри-ка, кажется, идет,— показал вдруг кто-то на приближающуюся фигуру.

— Пришел,— согласился другой.

А Гарри был угрюм и молчалив.
Он знал, что его Мэри разлюбила.
Он молча отбивался у перил... —

продолжал петь кто-то один, потому что другие умолкли, но Штырь и его оборвал:

— Оставь!

Но тот все же допел, даже не допел, а проблеял:

— И в этот миг она его любила.

К ним подошел Алеша.

— Ну, что тебе надо?! — вызывающе спросил он Штыря.

— Прежде всего, чтобы все было по-честному,— ответил тот.

— Для этого вас так много собралось?

— Ну что ты?! — издевательски-умиленно произнес Штырь.— Стал бы я себе помощи искать. Это просто зрители. Потому что будет маленькое представление. Если ты, конечно, не откажешься?

— Посмотрим,— сказал Алеша.

Говорили двое, остальные молчали.

— Видишь водокачку? Лезем на самый верх, на бак, и будем ходить по его краю, пока кому-нибудь от страха не захочется на землю. Или пока кто-нибудь не свалится. И то и другое меня одинаково устраивает,— закончил Штырь.

— Меня тоже устраивает, если ты свалишься оттуда и сломаешь себе шею.

— Посмотрим,— сказал Штырь.

На веранде Танькиного дома горел свет,

отбрасывая квадраты на траву перед верандой. Стол стоял у окна, на столе проигрыватель. Танька сидела за столом, подперев подбородок руками, и слушала пластинку.

Маленький мальчик в тюбетейке вышел из темного сада к окнам веранды и позвал, сначала тихо, потом громче:

— Танька, Танька!

Но Танька не услышала его. Она даже не изменила позы, и взгляд ее был все также задумчив. Тогда мальчик подошел к окну и постучал пальцами в стекло прямо возле нее. Танька вздрогнула от стука и, встав, открыла окно в сад.

— Кто тут? — спросила она, ничего не видя в темноте.

— Это я, Геник,— сказали из темноты.— Выйди. А?

— Сейчас.

Танька спустилась в сад.

— Ты чего, Геник? — как-то нежно, даже покровительственно спросила она его.— Чего ты?

— Я боюсь,— сказал Геник и изменился в лице. Казалось, что сейчас он заплачет.

— Чего ты боишься, глупенький?

— Они на водокачку полезли и будут там драться. А мне страшно, Танька. Вдруг кто-нибудь убьется?

— Кто полез? — вздрогнула Танька.

— Витька и твой этот, Лешка. Они наверху драться будут.

— Ты что, Геник, правда?

Первым на бак выбрался Алеша. Уцепиться было не за что и, приподнявшись на руках, он плашмя лег на железо. Железо было холодное и сырое от ночного воздуха. Вода покрывала поверхность бака тонкой пленкой и ноги скользили на ней. Алеша встал во весь рост.

Вслед за ним на бак вылез Штырь. Он прошел два шага и споткнулся.

— Тьфу ты! — чертыхнулся Штырь.— Осторожней,— предупредил он Алешу.— Здесь болт торчит, я совсем забыл про него.

После этого он непринужденно засвистал, засунул руки в карманы и пошел по кругу, стараясь держаться как можно ближе к краю. Алеша тоже двинулся, только с противоположной стороны.

Поселок был залит темнотой, лишь кое-где на улицах мерцали одинокие фонари да светились, затерянные в садах и соснах, окна дач.

— Вон они, уже на водокачке,— сказал Геник Таньке и, застонав, сел на землю.

— Ты чего? — спросила она.

— Я не могу больше,— пожаловался Геник.— У меня живот подводит. Сейчас кто-нибудь упадет,— и он отвернулся, чтобы не смотреть в ту сторону.

Две мальчишеские фигурки четко выделялись на фоне более светлого, чем все остальное вокруг, неба.

— Пусти! — сказала Танька парню, который стоял возле лестницы.

— Ты чего? — удивился тот.— Надо чтоб все по-честному было.

— Пусти, дурак! — истерично закричала Танька и оттолкнула его.

Танька лезла по лестнице и ее всю трясло от страха.

Потом было видно, как осторожно она поднимается вверх уже по железным скобам на баке.

Ребята внизу замерли.

Увидев Таньку, Алеша шагнул к ней и споткнулся.

— Мама! — сказала Танька и закрыла глаза. И ребятам и ей самой показалось, что она сейчас разожмет руки и упадет.

Оба бросились к ней, ухватили за плечи.

— Зачем ты лезла? Танька, ты зачем лезла?

— Ребята, я прошу вас, милые... Я очень, очень прошу, не надо...— попросила Танька и вдруг снова закрыла глаза.— Я сейчас упаду. Мне страшно...— прошептала она.

— Только не падай,— жалобно заглянул ей в глаза Штырь.— Не падай, ладно?

— Мы сейчас...

— Мы сейчас слезем, Танечка,— успокоили они ее.

— Только ты осторожней, пожалуйста,— попросил Алеша.

Они вереницей спускались по лестнице. Штырь и Алеша друг за другом слезли с лестницы. Танька стояла уже на земле и молча на них смотрела. Они встали рядом, опустив головы и не смея глянуть ей в глаза.

— Ну, зачем вы так? Что вы наделали? — Танька бросилась к ним и обняла их обоих за шею.— Ну скажите мне, зачем? За что вы так друг на друга? Ну скажите мне, что больше не будете, скажите, что никогда, никогда больше не будете.— Танька вдруг зарыдала, захлебываясь; упала сначала на колени, а потом ничком в мокрую траву. Тело ее сотрясалось от рыданий.

— Ну зачем? Зачем вы так?! — повторяла она.

Ребята стояли над ней и не знали, что делать.

Им тоже хотелось плакать.

Алеша с отцом сидели за столом в своей избе. Хлебали из мисок щи. Чугунок стоял тут же на столе. Ели сначала молча.

— Еще налить? — спросил Алеша.

— Валяй! — сказал отец и протянул миску.

Алеша зачерпнул щи и подлил отцу.

— Уже почти осень,— сказал отец.— Береза пожелтела.

— Да,— согласился Алеша.

— Давно на станции не был,— сказал отец сыну.— Приходи, сегодня товарняк формируем. Разгрузить запасные пути надо.

— Может, приду,— Алеша посмотрел в окно. Поля совсем пожелтели.

Танька с веранды спустилась в сад.

— Валентин, ты зачем забрался так высоко? — услышала она бабушкин голос.

Танька оглянулась. Бабушка выглядывала из окна своей комнаты со второго этажа. Отец стоял на стремянке, полускрытый в вершине вишни.

— Я один занимаюсь делом,— ответил отец из-за облачных далей.— Один в целом доме, а может быть, даже и в целом мире. Я собираю вишни.

— Валентин,— с укором сказала бабушка.— Они уже перезрели, пускай их доклюют воробьи.

— Я доклюю их сам,— ответил отец.

— Пап,— подошла Танька к стремянке.— Я тоже хочу.

— Возьми вон там внизу.

Танька взяла из решета, стоявшего под деревом, горсть черных щербатых вишен.

— Мама,— сказал Валентин Иванович.— А что-то давно не видно тебя с этюдником?

— Иногда художник работает головой, а не кистью,— парировала бабушка.

— Ладно,— примирительно сказал отец.— Скажите честно, а что вы, собственно, задумали?

— Ровным счетом ничего,— ответила за бабушку Танька.

— Ага. Вчера бабушка полночи стучала нам в потолок педалью своей зингеровской машинки.

— Ну и что ж? — пожала плечами бабушка.

— Ничего,— ответил отец.— Просто курсы кройки и шитья. Работают круглосуточно.

Танька попробовала отодвинуть доску на заборе, но доска была прибита. Тогда она встала на цыпочки и крикнула через забор:

— Вить! Вить!

Из-за сарая вразвалочку вышел Штырь. В руках у него была стамеска. Выглянул и скрылся еще один парень из его компании, слышно было, как галдят другие.

— Чего? — глянул на нее исподлобья Штырь.

— Привет,— сказала Танька и улыбнулась.

— Привет,— Штырь тоже заулыбался.

— Хочешь вишен? — Танька протянула руку через забор.

— Давай. Откуда? — спросил Штырь, сплевывая косточку.

— Папаша-эконом по верхушкам прошелся.

— Голова!

— Знаешь что я решила? Пойдем вместе с нами. А, Витенька?

— Нет,— сказал Штырь.— А потом ведь это только ты решила.

— Алеша тоже так думает, я знаю...

— Нет,— отказался Штырь.— У нас свои дела, у вас — свои!

— Жалко! — искренне пожалела Танька.— Я думала, и ты будешь с нами.

— Нет,— еще раз повторил Штырь.

Танька вышла из калитки своего сада, пошла вдоль забора. Соседняя калитка, заскрипев, открылась. Из сада показался Геник в своей вечной тюбетейке.

Увидев его, Танька, улыбнулась:

— Тебе чего, Геник?

— Так,— сказал он,— ничего.

— Не ходи за мной, Геник,— попросила Танька.— Ладно?

— Я...— запнулся Геник.

— Что ты? — ласково спросила Танька.

— Я не буду,— сказал он и погрустнел, видимо, хотел он сказать что-то другое.

— Вот и хорошо,— сказала Танька и быстрым шагом пошла дальше.

Геник смотрел ей вслед.

Алеша с Танькой шлепали босиком по пыльной дороге, вдоль которой росли огромные кусты репейника с широкими листьями, покрытыми будто бы белой ватой и пылью. Алеша рвал репейник, собирая колючки в большой ком.

А Танька тем временем уходила вперед. Она шла, немного раскинув руки, мелкими шагами, и за ней в пыли оставалась ровная, словно по веревочке, цепочка следов.

Потом Алеша бежал за Танькой, кидая репейник ей в спину.

— Только в волосы не попади! — крикнула ему Танька и, смеясь, плясала под его выстрелами, уворачиваясь, и пыль клубилась под ее ногами.

Он тоже смеялся и шел, все также отставая на несколько шагов и кидаясь репейником.

— Теперь снимай все, — сказала Танька, когда они остановились на опушке леса.— А то колется.

Он присел возле нее на колени и стал обирать с ее платья репейник, а Танька вся выворачивалась, чтобы посмотреть, что там у нее на спине.

Он собрал весь репейник, побросал его в пыль на дорогу, и надо было уже встать, а он все сидел на коленях перед ней, а Танька смотрела на него сверху и волосы падали ей на щеки.

Потом он наконец встал и оказался совсем рядом с ней. Он был раздет по пояс, рубашка завязана рукавами на животе.

— Смотри,— сказал Алеша.— Я больше тебя загорел.

— Ну уж дудки! — фыркнула Танька и, чуть наклонившись, приставила свое плечо к его плечу. Кожа у них на плечах и на спине была коричневого цвета, с каким-то сизым налетом, с шуршащей облетающей белой кожицей в которой раз уже сошедшего за лето загара, с мелкими порезами от травы, на которой они день-деньской валялись.

Свистнул паровоз. Два пустых товарных вагона медленно катились по полю среди высокой желтой травы на расстоянии полусотни метров друг от друга. В первом вагоне в открытых дверях стояла Танька, во втором — Алеша.

— Э-эй! — крикнул Алеша, высунувшись из вагона.— Танька! Осторожней.

— Чего?— кричала она ему в ответ и, держась за дверь, пыталась посмотреть в его сторону, но, видимо, ей было страшно высовываться.

— Не упади! — кричал Алеша.

Вагоны катили по полю.

Танькин вагон тряхнуло, и она еле удержалась на ногах.

Алешин отец накинул хомуты на сцепление между вагонами и пошел мимо Таньки к следующему вагону.

— Ну как? — спросил он ее.

— Здорово! — сказала Танька.

Тряхнуло опять весь состав — это прибыл Алешин вагон. Он соскочил и бросился к Таньке. Танька выпрыгнула из вагона, и Алеша попридержал ее.

Отец писал мелом на вагоне какие-то цифры.

— Куда он пойдет? — спросила Танька.

— Порожняк,— сказал отец.— Обыкновенно порожняки идут на север.

Алеша опускал шлагбаум. Танька вертелась рядом.

— Дай я...

Алеша посторонился. Танька, высунув язык от усердия и поглядывая на Алешу, крутила ручку шлагбаума.

Из будки вышел дед.

— Ну что, Леха, корзину заберешь?

Дед поставил перед собой большую плетеную из лозы корзину с двумя ручками.

— Ух ты! — сказала Танька.

— С красным кантом,— сказал дед.— С тебя чекушка!

По краю корзины шел красный узор.

— Меда хотите? — спросил дед.

Они сидели в овраге у родника, в руках у них было по куску сотов.

— А ты ешь прямо с сотами. Так вкусней,— сказал Алеша.

Танька последовала его примеру. Он зачерпнул ладошкой воды, Танька тоже.

— Вкусно,— сказала Танька.

— Говоришь...— вздохнул он от счастья.

Несколько водомеров бежали наперегонки по ручью.

Опять они шли по дороге, и опять Танька была чуть впереди. На голове у нее была корзина. Танька придерживала ее обеими руками, отчего ее коротенькое платьице вздергивалось еще больше.

Танька шла и приплясывала, иногда на ходу оборачиваясь к нему.

На песчаном пляже лежала их одежда, рядом стояла корзина. Они выскочили из воды и, согреваясь, стали прыгать по песку. Танька накинула себе на плечи платье.

— Холодно? — спросил Алеша.

— Н-ничего...— ответила Танька, хотя у самой зуб на зуб не попадал.

— Может, в последний раз купались,— сказал он.

Потом они лежали на песке, головами друг к другу. Алеша выровнил песок между ними и написал:

«1961».

Танька, приподнявшись на локтях, спросила:

— Чего это?

— Следующий год.

— Странно, он с моей стороны также читается.

— Да,— подтвердил он.— Точно также. Я потому и написал. Он один такой год. Больше такого не будет.

— Чтобы с двух сторон одинаково читался?

— Да.

— А что бы это значило? — подумала она вслух после некоторого молчания.

— Поживем — увидим... Может, и ничего... Но при нашей жизни во всяком случае такого года больше не будет.

Сзади их на обрыве показалась фигурка.

— Эй! — донеслось до них.— Дети! Танечка! Алеша!

— Да это бабушка! — повернувшись назад, узнала Танька.— Она зовет нас.

Бабушка в развевающемся платье стояла на самом краю обрыва. Под мышкой у нее был большой сверток.

Они живо вскочили, побросали в корзину свои вещи, подхватили ее с двух сторон и, утопая по щиколотки в песке, побежали к бабушке.

Посреди сарая, словно огромный полосатый мяч, висел шар. Он чуть покачивался в воздухе. Это на конструкцию из палок была надета ткань. Под шаром стояла корзина.

— По-моему, все прекрасно,— сказала бабушка.— Потом мы это снимем и зашьем последний шов.

— И проклеим швы для верности,— дополнил Алеша.

— Вроде бы хорошо,— сказала бабушка и, взяв маленькую палочку, словно художник кистью, на расстоянии измерила шар.— Пропорции хорошие.

Алеша забрался в корзину.

— Ну как я вам?

— Здорово! — восхитилась Танька и подошла ближе.— А тебе здесь довольно просторно!

— Гуляй — не хочу! — подтвердил Алеша.

— А как же мы ее прицепим? — подумала вслух бабушка.

— Даже не знаю,— сказал Алеша.— К низу вроде бы нельзя, там клапан будет. Как-нибудь веревками сверху...

— Я знаю,— сказала Танька.— Надо сетку, вроде той, в которой мячи носят, только очень большую сетку, и надеть ее на шар, а внизу к сетке прицепить корзину.

— Верно,— согласилась бабушка.— Но сетка — это тоже проблема. Впрочем, ее можно решить. Но самое главное — надо подумать, как тебе вернуться на землю? Улететь-то ты улетишь. Странно, почему бы не выпустить какого-нибудь руководства для тех, кто хочет сделать большие воздушные шары?— недоуменно спросила бабушка.

— Попробуй выпусти такое руководство, так все сразу сядут на воздушные шары и улетят,— ответил Алеша.

— Ты в этом уверен? — очень внимательно посмотрела на него бабушка.

— Уверен. Дураков нет!

— Ты знаешь, может быть, ты и прав,— задумалась бабушка.— Чего греха таить, я бы и сама полетела. Да! — вдруг вспомнила она.— Ведь нужен еще какой-то... газ? Если не ошибаюсь?

— Действительно, чем мы его надуем?

— Спокойно,— сказал Алеша.

Он с трудом выкатил из угла засыпанный сеном большой металлический баллон.— По синему баллону огромными красными буквами шла надпись: «Огнеопасно».

— Что это? — спросила бабушка.

— Сжатый водород,— с гордостью сказал он.

— Откуда? — удивилась Танька.

— От верблюда,— ответил Алеша.

— Ну, правда, Леш?!

— Достал по случаю. Еще в прошлом году. Какое это теперь имеет значение.

— Да. Я вижу, ты основательно подготовился,— сказала бабушка.— Скажи, а тебе не страшно? Вдруг упадешь?

— Даже не знаю,— сказал он.— Я уже думал об этом. Но это никогда точно не узнаешь, пока не полетишь. Наверное, страшно будет. Когда во сне падаешь, всегда ведь страшно. Я последнее время часто во сне падаю. А ведь во сне не всегда знаешь, что это сон, поэтому падаешь вроде бы как по-настоящему. Поэтому я привык.

— А я во сне тоже летала,— сказала Танька.

— Это вы растете, мои милые,— сказала бабушка и вдруг как-то быстро погрустнела.— А может, отменим все это, пока не поздно? — предложила она.— И забудем. А?

— Ни за что! — сказал Алеша.

— Ах, вы, мои милые...— вздохнула бабушка и обняла их за плечи.

Танька сидела за столом на веранде, перед ней были насыпаны горкой папиросы из нескольких пачек. Каждую папиросу она набивала ватой. Дверь на веранду открылась и вошел Алеша.

— Привет! — сказал он.— Чего это ты делаешь?

— Садись помоги, надо это закончить. В каждую папиросу клади кусочек ваты. Вот так. Чтобы никотину меньше было, а то бабушка сама набивать ленится, а ей курить вредно. Вот я ей всегда и набиваю.

Алеша сел и оторвал себе клок ваты.

— А родители где?

— В городе. Они же только на выходной приезжают, иногда на неделе, а так мы с бабушкой вдвоем.

— А-а...

Дверь наверху открылась, и по лестнице

спустилась бабушка, в руках у нее был старый коричневый альбом. Алеша встал.

— Полететь мы еще не можем,— сказала бабушка.— У нас еще нет сети. Но я уже знаю, где ее достать.

— Где?! — спросили в один голос.

— Тайна фирмы,— загадочно улыбнулась бабушка.— Но сеть будет, можете гулять спокойно.

Бабушка положила альбом на стол, взяла пустую пачку «Беломора» и стала класть туда набитые папиросы.

— С твоего позволения? — спросила она внучку.

Алеша прошел по веранде и остановился перед портретом дамы в голубом, висевшим на стене. Видимо, это была старая репродукция, она уже слегка пожухла. Этот портрет ему что-то напоминал, он никак не мог понять, что именно. Отчего-то, когда он смотрел на этот портрет, ему становилось грустно и вспоминались какие-то полузабытые ощущения детства, что-то давно утраченное, чему и названия не подыскать.

— Ты чего там? — спросила его Танька.

— Так,— сказал он и подошел к ним.— А что это за портрет?

— Дама в голубом? — спросила бабушка.

— Да.

— Это один старый художник написал,— сказала бабушка.— Прекрасный портрет. А почему ты спросил?

— Сам не знаю,— пожал он плечами.

— Ну, вот и все,— бабушка положила пачку в карман.— Если уйдешь, ключ, как всегда, положишь под крыльцо,— сказала она Таньке.

— А альбом зачем? — спросила Танька, потому что альбом остался лежать на столе.

— А! — бабушка вернулась и взяла альбом в руки, потом посмотрела на них, в окно и снова положила альбом на стол.— Я хотела вам кое-что рассказать. Как-то раньше никому не приходилось рассказывать. Когда-то, когда я была маленькая, такая, как сейчас Танька, у меня был знакомый мальчик и он очень хотел улететь.— Она раскрыла альбом и показала старую фотографию.— Вот он. И он улетел. Он сумел добиться своего, а тогда добиться своего было во сто крат трудней. Тогда люди только начинали летать. За всю жизнь я получила от него только два письма, да и то второе не от него. В первом была вот эта фотография.— Они все вместе посмотрели на молодцеватого усатого летчика, стоявшего возле старинного аэроплана.— Я успела выйти замуж за твоего дедушку, у меня родился сын Валентин. А он летал. Я точно это знаю, потому что в первом письме было только два слова: «Я летаю». Он знал, что больше ничего писать не надо.

— А это что? — спросил Алеша, кивая на фотографию, которая была у бабушки в руке. На ней был небольшой холмик, сложенный из камней, на вершине холмика вместо креста стоял пропеллер.

— А эта фотография была во втором письме, которое я получила через много лет от его товарищей. Он разбился в Заполярье, и это его могила. И еще там была одна фотография.

— Какая? — спросили они, замерев. И бабушка показала фотографию маленькой девочки в длинном платье и шляпке с широкими полями, подвязанной лентой под подбородком.

— Кто это? — спросили они.

— Это я,— ответила бабушка.

На столе среди раскиданных папирос лежали две фотографии: мальчика в матросском костюмчике и девочки в длинном платье.

Алеша с Танькой вышли из дачного поселка в поле. Шли по дороге вокруг желтого холма. Траву по склонам холма скосили и осталась желтая стерня.

— Странная история,— сказала Танька.— Как придуманная. Я никогда ее прежде не слышала.

— Про бабушку? Да,— согласился он.

— А почему ты про портрет спросил?

— Эта женщина на мою маму похожа.

— Она у тебя такая? — изумилась Танька.

— Да, такая.

— А может, ты ее забыл и она совсем не такая? — спросила Танька, немного подумав.

— Нет, такая,— твердо сказал он.

— Смотри-ка, Алешка! — вдруг закричала Танька и схватила его за плечо.

Из-за холма вылетели штук семь-восемь сверкающих на солнце пропеллеров и, обгоняя друг друга, понеслись в голубое небо. Потом на вершине холма показался Штырь и с ним несколько ребят. Они радостно кричали.

— Бежим к ним,— схватила Танька Алешу за руку.— Бежим!

— Я не пойду,— попытался он вырваться, но Танька настойчиво тянула его за собой и он подчинился.

На них мало кто обратил внимание. Ребята искали в траве свои вертушки, а найдя, снова запустили их ввысь. Иногда два пропеллера сшибались в воздухе, и тогда все восторженно кричали.

— Привет,— сказал им Штырь.

— Привет,— ответил Алеша.

— Ой, Витенька,— бросилась к нему Танька.— Дай я попробую! Дай я...

Танька схватила стальной стержень с ручкой, к которому была прикреплена веревка, насадила сверху вертушку и что было силы дернула за веревку, вертушка взлетела вверх. Танька радостно запрыгала:

— Ой, Витенька! Это ты придумал?

Штырь, улыбаясь, смотрел на нее.

Танька подошла к Алеше:

— Хочешь попробовать?

— Нет,— огрызнулся он.

Танька побежала за своим пропеллером и больше в его сторону не смотрела. Он постоял некоторое время, поглядел на ребят, которые без устали запускали свои вертушки, и стал спускаться с холма, назад он не оглядывался.

Штыревская компания и с ними Танька шли по дороге в поселок.

— Что-то дымом пахнет,— сказал кто-то.

— Похоже, горит где-то...

— Айда на водокачку, посмотрим,— предложил кто-то.

Ребята собрались на площадке под баком. Штырь был на самом верху, на баке. Танька, задрав голову, смотрела на них с земли.

— Лес горит! — крикнул Штырь Таньке.

— Где?! — спросила она, сложив руки рупором.

— Вон там! — Штырь махнул рукой в направлении пожара.

Танька некоторое время постояла молча, словно что-то обдумывая, потом, повернувшись, бросилась бегом по улице.

Подходя к Алешиному дому, она еще издали слышала, как мычит корова. Посреди двора, в пыли, лежал Алешин отец. Алеша был рядом, пытался приподнять отца с земли, но отец бормотал что-то невразумительное и опять укладывался на землю. Корова стояла с другой стороны и не то жевала рукав отцовского пиджака, не то лизала его руку.

Танька медленно приблизилась к ним.

— Помоги,— попросил Алеша Таньку. Она заметила, что глаза у него мокрые. Отец сидел на земле, покачиваясь, словно во сне, и Алеша не давал ему лечь.

Алеша протянул руку и оттолкнул коровью морду:

— Уйди, уйди, тебе говорят!

Они приподняли отца с двух сторон.

— Ты чего? — спросил отец, приоткрывая глаза.

— Все хорошо,— сказал Алеша.— Вставай, папа.

Втроем они медленно пошли к крыльцу.

Корова мычала им вслед.

Отец лежал на кровати, закинув голову. Ребята сидели рядом, смотрели на его темное лицо. Вдруг отец открыл глаза и провел по ним взглядом, потом, опершись на локти, приподнялся.

— Ты меня прости,— сказал он.— Давай уедем. Не могу я больше, не могу.

— Уедем, хорошо, уедем. Спи, папа...— попросил Алеша.

— Попробую,— ответил тот.

Алеша сидел на подоконнике в соседней комнате, Танька за столом. Слышно было, как отец храпит рядом.

— Чего это он? — спросила Танька.

— Из-за мамы все... Думает. А в августе вдруг пить начинает,— сказал Алеша.— Она вот также в августе уехала. У нас тогда охотники жили. Вместе с ними и уехала. Только записку оставила. А с нами не попрощалась. Я не помню даже, что в записке было. Помню только, что не попрощалась.

— Она же тебя бросила, маленького! Ты это понимаешь!? — сказала Танька.

Алеша молчал, смотрел в окно на корову, которая потерянно бродила по двору.

— Бросила! Понимаешь? А ты ее еще после этого любишь? За что ее любить? Я бы ее ненавидела. Я и сейчас ее ненавижу, за вас ненавижу. Если бы я ее встретила, я бы ей сказала...

— Ничего бы ты ей не сказала,— повернулся к ней Алеша.— Ты бы увидела, какая она хорошая. Отец тоже про нее никогда ничего плохого не скажет.

— И ты ее любишь? — опять спросила Танька, словно не слышала, что он говорит ей.

— Да. Потому что я помню, как мы с ней говорили. Если хочешь знать, я ей первой про шар рассказал, и она со мной согласилась. Она сказала: «Ты полетишь, Лешенька, обязательно полетишь!»

— А где она? — вдруг закричала Танька.— Где? Почему вы одни? Почему так? Потому что она лгала тебе, она лгала, чтобы тебя успокоить. Ты был еще маленький, а маленьким всегда лгут. Вот она и лгала тебе, а то ты разволнуешься и ночью спать не будешь. А ты этого не понимал. Ты этого и сейчас не понимаешь, потому что ты и сейчас еще маленький. Понятно?

— Зря ты так! — сказал Алеша.— Ты же ее совсем не знаешь.

— Нет, знаю! — настаивала Танька.— Прекрасно знаю! Я же вижу, что она наделала. А вы все лжете, вы себя обманываете, все пытаетесь придумать что-то, чего на самом деле нет. И ты себя обманываешь, и он — она показала рукой в ту комнату, где спал отец.— И даже моя бабушка. Насочиняла себе историй. И полеты себе выдумала, а никуда вы не полетите.

— Почему?

— Потому что это просто невозможно.

— Нет, возможно! — глухим от волнения голосом сказал Алеша.— Возможно. Я полечу.

— Никогда, никогда ты не полетишь! — выкрикнула Танька и вдруг схватилась за голову.— Ой, Лешенька, миленький... Ты знаешь, лес ведь горит... Вдруг там, где шар?

Они выскочили на крыльцо. По дороге, вздымая клубы пыли, шли машины с солдатами в касках.

Они бежали по лесу. Здесь он еще не горел, но дым уже стелился между деревьями.

Запыхавшись, они по узкоколейке выбежали на поляну, где стоял сарай. С той стороны лес горел уже вовсю, а с этой лишь кое-где занялась трава. Посреди поляны полыхал сарай. Ворота были открыты и в проем они увидели, как горит ткань на шаре и горящие лохмотья падают на землю, обнажая скелет.

Алеша бросился к сараю, но Танька догнала его и остановила, обняв руками за шею.

— Не ходи, Лешенька,— жалобно попросила она.

— Я еще успею выкатить баллон,— повернулся он к ней. Тогда все можно...

— Не ходи. Он может взорваться!

— Пусти, Танька,— рванулся Алеша.— Пусти!

Танька повисла на нем.

— А где я еще газ достану? Где я газ достану?! — закричал он.— Это один раз так повезло, больше не повезет. Пусти, тебе говорят!..— он еще раз рванулся.

— Лешенька, ну дура я была, дура! Ты полетишь, полетишь, милый,— говорила она ему, успокаивая.— Только не ходи сейчас туда...

Алеша в последний раз рванулся и ему удалось вырваться из ее ослабевших рук. Он бегом бросился к полыхающему сараю.

— Это одна секунда! — крикнул он Таньке уже на бегу.

Танька побежала за ним.

Алеша был уже близко от сарая, когда раздался взрыв. Горящие доски полетели в воздух, искры столбом взметнулись до неба. Але-

ша упал, закрыв голову руками, и слышал, как совсем рядом гулко падают доски. В тех местах, куда она попадали, тут же задымилась сухая осенняя трава.

Лежа, он слышал, как ровно гудит взметнувшийся над сараем столб огня. Он медленно поднялся и побрел, не смотря по сторонам. Ему теперь было безразлично, что творится вокруг, для него все было потеряно. Трещали горящие ветки и звонко стреляла раскалывающаяся от жара древесина.

Вдруг он покачнулся, будто его ударили. Каким-то боковым зрением он увидел, что Танька лежит навзничь на траве, неловко закинув голову.

— Танька, что с тобой? — бросился он к ней.— Танька! Танька!

Он поднял ее голову, потрогал щеки и огляделся по сторонам, не зная, что делать, куда бежать. Дым все гуще застилал все вокруг, за ним и огня почти не было видно. Глаза ело от дыма, он потер глаза рукавом и снова огляделся — никого вокруг не было. Тогда он снова осторожно приподнял Танькину голову и потряс ее.

Танька приоткрыла глаза, и он вздохнул облегченно и, хоть еще ничего ясного не было, все равно стало полегче, просто от того, что она открыла глаза. Она смотрела на него, видимо, ничего не понимая.

За их спинами полыхало, слышался треск дерева, совсем рядом дымилась трава, иногда всплескивая маленькие язычки пламени.

— Что с тобой, Танька? — спросил он, приподнимая ее голову и заглядывая в глаза.

— Не знаю,— ответила она.— Слабость какая-то во всем теле.

— Пойдем, тут все горит! — приподнял он ее.

— Слабость...— прошептала Танька и откинулась назад.— Не могу.

Он опять с надеждой оглянулся по сторонам и тут увидел, чего совсем не ожидал увидеть,— от леса, растянувшись цепочкой, бежали солдаты. Часть из них была в обыкновенной форме, а часть в зеленых комбинезонах и белых касках с красными звездами.

— Э-эй! — хрипло крикнул он на всякий случай, хотя видел, что солдаты бегут именно к ним, потом закашлялся.

— Что с девочкой? — спросил, подбежав, один из солдат.— Ранена? — и он опустился перед Танькой на колени.

— Идти не может,— сказал Алеша.— Слабость... Как взрыв раздался, она сознание потеряла.

— Понятно,— сказал солдат,— обморок.

Зеленый «газик» прыгал по дороге из стороны в сторону, его подбрасывало на ухабах. Алеша и Танька тряслись на заднем сиденьи. Танька положила голову на Алешино плечо.

Навстречу им шла колонна пожарных машин. Там сидели солдаты в белых касках с алыми звездами.

— Ну как? — оборачивался к ним солдат, который вел машину.

И Танька слабо улыбалась ему:

— Вроде лучше.

И солдат тоже улыбался.

— Ничего, образуется...

«Газик» стоял перед Танькиной дачей.

Солдат открыл дверцу.

— Ну как, идти можешь? — спросил он Таньку.

— Могу...— ответила она, вылезая из машины, и тут же, покачнувшись, стала неловко падать на бок. Солдат подхватил ее.

— Э-э... Чего ты?

— Ничего,— сказала Танька у него на руках, все также слабо улыбаясь.— Ноги как ватные...

Солдат понес ее в дом.

На пустых дорогах пузырились лужи.

Проливной отвесный дождь хлестал по жнивью.

Над лесом висел густой, словно смешанный с водой, дым. Видно, пожар еще не прекратился.

Расплывшись акварелью, тонула в пелене дождя дача.

Понурая корова, с мокрыми потемневшими боками, стояла у дачной калитки.

За окнами дачи хлестал сильный дождь. Валентин Иванович сидел на веранде за столом. В дверь постучали, потом она открылась и вошел Алеша в мокром брезентовом плаще до пят.

— Здравствуйте,— сказал Алеша.— Можно? Я к Тане.

— Заходи,— пригласил Валентин Иванович,— что же вы здесь устроили? — Алеша молчал.— Плащ повесь в угол и иди наверх, она в бабушкиной комнате лежит.

Алеша, приглаживая мокрые волосы, вошел в комнату, где лежала Танька. За маленьким окошком комнатки была непроглядная темнота, ветер бросал черные ветки в окно, сшибая с них частые желтые листья. Один листочек прилип с той стороны к оконному стеклу.

Танька лежала в постели, тонкие руки поверх одеяла. В руках у нее была вертушка.

— Ну как? — спросил он Таньку.

— Сегодня все в порядке,— пожала она плечами.— Зря только в постели держат.

— Ты лежи... Отдыхай,— сказал он.

— Мы уезжаем,— тихо сказала Танька, разглядывая вертушку, может быть, для того, чтобы не поднимать глаза.

— Когда? — выдохнул он, и в глазах у него потемнело.

— Папа сказал, что сию минуту, как только достанет машину. Дождь пройдет, он за ней на станцию поедет.

— А как же я? — спросил он почему-то, хотя понимал, что никакого отношения к ним не имеет.

Танька пожала плечами и повернула голову к стене.

— Мы должны были еще несколько дней пробыть, но теперь папа сердится и на меня, и на бабушку, и на тебя. Он сказал, что и дня не пробудет. Но только сегодня уж во всяком случае он машины не достанет... А завтра ты придешь?..

— Приду,— сказал он.

— Мы, может, еще и завтра не уедем.

— Хорошо бы... Ну, я пойду?..

— Алеша.

— Да?

Танька помолчала, повертела в руках игрушку.

— А знаешь что это такое? — спросила она.

— Игрушка,— сказал он.— Как вертолет сделана.

— Нет,— покачала головой Танька.— Это вертолет сделан, как эта игрушка. Такая игрушка еще в четырнадцатом веке была. А потом Леонардо по ее подобию вертолет придумал. А уже потом снова вертолет придумали. Вот и выходит, что тот, кто придумал эту детскую игрушку, был гениальней Леонардо.

— Откуда ты все это знаешь? — спросил Алеша.

— Честно?

— Честно.

— Это мне Штырь рассказал. С утра приходил...

— Ну, поправляйся, я пойду...— сказал он.— Привет Штырю.

— Леша,— снова позвала Танька, не успел он ступить и шага.

— Что Леша?

— Ты сердишься. Ты прости меня. За маму. Ладно? Это неправда, что я говорила... Я знаю, что неправда.— Танька снова повернулась к стене.

— А я не знаю,— сказал он,— теперь не знаю. Может быть, это и правда.

Дверь открылась, на пороге стоял Валентин Иванович.

— Не пора ли нам пора? — сказал он.

— Папа! — всхлипнула Танька.

— Я пойду.— Алеша проскочил мимо Танькиного отца и сбежал по лестнице.

Он надевал плащ, рядом стояла бабушка и курила. Оба смотрели в окно, где все лило.

— Это ужасно,— сказала бабушка.— Второй день пожар! Теперь этот ливень, буря настоящая. Шекспир!

— Почему Шекспир?

— Слишком много всего,— сказала бабушка, затянувшись.— Я уверена, что Танька...— бабушка повернулась к нему.— Ей

так хотелось, чтобы ты полетел, честное слово... Она из-за этого и заболела.

— Ничего,— сказал он,— завтра она будет уже на ногах.

— Валентин еще не кстати приехал... Без него бы все обошлось.

— Я пойду...— напомнил о себе Алеша.

— Куда же ты в такой ливень? Пережди хоть немного,— попросила бабушка.

— Уж стемнело почти,— сказал он.— А мне корову домой надо привести.

Он шел по мокрой дороге, залитой необъятными лужами, вел корову за собой на веревке. Корова понуро шла за ним, скользя копытами по грязи. Он сам был перепачкан грязью с головы до ног и дрожал от пронизывающего холода.

Уже совсем стемнело, когда он вошел во двор. В избе горел свет.

Открыв дверь в дом, он услышал еще из сеней женский голос и насторожился. Голос показался ему незнакомым, но почти тут же он узнал его, впрочем, непонятно, узнал ли голос или увидел ее прежде.

— Квартирка у нас двухкомнатная, в новом районе... — это говорила его мать, сидевшая с отцом за столом. На ней была отцовская ковбойка и старая юбка, мокрое платье висело на плечиках у печи. Увидев Алешу, мать бросилась к нему и обняла, присев на корточки.

— Алешенька, миленький мой, Алешенька...— повторяла она и целовала его. Он стоял, опустив руки, смотрел то на нее, то на отца и ничего не говорил, и даже не целовал ее.

— Я так беспокоилась... На станции говорят, тут два дня пожар, а теперь эта гроза, а тебя нет. Я пришла, отец спит, разбудила, он не знает, где ты... Я вся извелась и что делать не знаю, куда бежать — не знаю...

— Никуда бежать не надо...— спокойно сказал Алеша и отстранился от нее.— Никуда я не денусь.

— Ох, а грязный ты какой. Весь с ног до головы перепачкался. Пойдем я тебя умою?

— Не надо,— вырвался он.— Я сам.

— Ишь ты, взрослый,— мать заулыбалась и посмотрела на отца, ища сочувствия. Но ни сын, ни отец не улыбнулись ей в ответ, и улыбка сбежала с ее лица.

— Ну, ты иди, умывайся,— сказала она.— А я пока подарки достану. Я тебе подарки привезла.

Опустив руки по швам, Алеша стоял посреди избы в новом костюмчике. Костюмчик был определенно ему велик: рукава висели, брюки доставали до полу и лежали складками.

— Боже, — всплеснула руками мама.— Какой ты еще маленький! — и, обхватив руками его голову, она заплакала.— Я-то думала, ты вырос.

Алеша лежал в своей комнате и не спал. В другой комнате говорили мать с отцом, сидя за столом. На столе горела керосиновая лампа.

— Все потому, что вы вся семья такая, Григорьевы,— говорила мать.— И свекр такой был, теперь ты один в этом доме живешь. Давно уехать надо, хоть на станцию перебраться, а ты все сидишь. А что сидишь? Хутор какой-то, а не дом. Корову завели. Совсем, как кулаки. И сын такой же вырастет единоличник. Всю жизнь будет, как ты, один мыкаться. А я не могу так, с тобой пробовала, да не смогла. Мне люди нужны... А с тобой все равно, что одна была.

— Нашла? — глухим голосом, не глядя на нее, спросил отец.

— Что?

— Людей, говорю, нашла? Если нашла, так чего же сюда приехала?

— Нашла. Люди как люди. Хорошие, даже можно сказать, люди. Да только ты ведь не понимаешь, ты мне всегда нужен был, только не могла я с тобой. Вот и теперь, если хочешь знать...

— Оставь! Ладно? — оборвал ее отец.

— Ладно, — вздохнула она. — Мальчик как?

— Чего как?

— Живет как?

— Не видишь, что ли? Хорошо живет,— и добавил, криво усмехнувшись,— с отцом-одиночкой...

— Я, Федя, если б могла, его взяла бы, поверь мне,— сказала мать жалобно.

— Ладно уж! — махнул рукой отец.— Не о том разговор. Хоть писала бы иногда.

— А о чем писать, Федя? — спросила мать.

Было раннее солнечное утро. По дороге мимо избы одна за одной проходили машины с солдатами, потом пошли пожарные машины. Одна пожарная машина остановилась возле ворот. Из кабины вышел пожарник и направился к крыльцу, на котором стоял Алешин отец.

— Доброе утро. Воды попить найдется? — спросил пожарник.

— Что ж вы, пожарники, а воды нет? — усмехнулся отец.

— Всю использовали. Раз сто заправлялись. Ведь почти двое суток. Как на войне. Спасибо еще дождь помог, всю ночь лил.

— Затушили? — уже серьезно спросил отец.

— Затушили. Даже еще после дождя кое-где дымилось. Теперь все.

— Может, молока желаете? — спросил отец.— Парное есть...

— Желаем,— ответил пожарный.

Расположившись в кружок на крыльце, пожарные пили из крынок молоко. Несколько пожарников, раздетые по пояс, умывались во дворе. Алеша поливал им из ведра. На крыльцо, причесываясь и щурясь от яркого солнца, вышла мать. Была она в своем платье.

— Из-за чего пожар-то был? — спросил отец пожарника.

— А кто ж его знает. Верно, от костра какого! Охотников-то много понаехало. Сезон ведь открыли.

— Спасибо. Благодарствуем,— один за другим ставили крынки пожарники.

— Хозяйке спасибо,— сказал молодой солдатик и улыбнулся.

— Хорошая у тебя хозяйка,— толкнул пожарник в бок Алешиного отца, а потом обратился к Алеше, который с пустым ведром стоял рядом.— Ну что, будешь пожарником?

— Не буду,— твердо сказал Алеша.

— Жаль,— искренне сказал пожарник.

Пожарная машина взревела мотором и тронулась. Они втроем стояли на крыльце и смотрели ей вслед.

Алеша с матерью шли по дороге. Мать была в туфлях и потому старалась идти по обочине, в руках она несла большую сумку, теперь уже пустую. Алеша в сапогах нарочито хлюпал по лужам.

— Ты помнишь про шар? — спросил он вдруг мать.

— Про какой шар? — не поняла она.

— Про воздушный. Я тебе в детстве рассказывал, что полечу на нем.

— А-а! Помню,— улыбнулась она.

— Так вот его не будет. И никуда я не полечу.

— Почему? — спросила она, удивившись его злому голосу.

— Не будет и все! Я дальше с тобой не пойду, мне вон по той дороге.

— Да? — жалобно спросила она, и лицо у нее стало совсем беззащитное.— Как хочешь...

— До свиданья,— сказал он и повернулся, чтобы уйти. Мать стояла, не двигаясь, и он оглянулся.— Лучше бы ты не приезжала! — зло бросил он матери и отступил на два шага, потому что увидел, что лицо у нее стало еще жалобней, и испугался, что она сейчас расплачется, а вот уж чего ему совсем не хотелось, так это видеть ее слезы.

— Почему? — еле слышно прошептала она.

— Не знаю,— он отступил еще на шаг.— Но лучше бы ты не приезжала.

Он повернулся и побежал прочь, чтобы не видеть ее, ее лица, не слышать ее слова или молчание.

А мать стояла и смотрела ему вслед, как он шлепает по лужам, как разлетаются брызги, как он поскальзывается, но не падает, а все бежит и бежит, а потом, когда его маленькая фигурка в большом не по росту ватнике скрылась в лесу, она все так же стояла

и смотрела в ту сторону, а потом и смотреть устала, забыла, может, зачем смотрела в ту сторону, повернулась и медленно побрела по дороге, иногда соскальзывая ногой прямо в коричневую лужу, которая непрерывной линией тянулась по колее.

Среди полуобгоревшего леса стоял остов сарая. Шар сгорел начисто, даже следов не осталось. Алеша, опустив голову, бродил по пепелищу. Один раз наклонился, подобрал кусок закопченного ржавого железа, посмотрел на него и выбросил. Потом выбрался на поляну, пошел по черной земле и сел на какой-то полуобгоревший пень. Идти никуда не хотелось.

— Эй,— услышал он чей-то голос и оглянулся. К нему, перепрыгивая через обгоревшие пни и сучья, пробирался Геник.

Алеша встал и хотел уйти.

— Эй, постой! — крикнул Геник, и Алеша остановился.— Мне очень жаль,— сказал Геник, подойдя,— что все сгорело. Я знал, что вы здесь делаете.

— Откуда? — спросил Алеша.

— Случайно наткнулся, но только я никому не сказал. Я даже Таньке не сказал, что знаю. Я тоже очень хотел быть с вами, но боялся, что не возьмете.

— Почему не взяли бы? Взяли бы и тебя,— сказал Алеша.— Хотя теперь уж чего говорить.

— Знаешь, может, мы на следующее лето попробуем? — предложил Геник.— Я еще меньше тебя. Если б тебя шар не поднял, то я бы мог полететь.

Алеша окинул его оценивающим взглядом и сказал:

— Хорошо. Давай попробуем.

— А ты на Штыря не обижайся,— вдруг сказал Геник.— Он хороший парень.

— А я и не обижаюсь.

— Понимаешь, это все только Танька...

— Что Танька?

— Так...— смутился Геник,— ничего.

Идя по дороге, Алеша услышал сзади гул. Его догоняла грузовая машина. Он вздрогнул, еще ничего не успев понять, это случилось помимо его воли. Машина приближалась, и он увидел, что в кузове машины мебель. В кабине, рядом с водителем, он увидел Танькиного отца.

«А где же Танька?» — подумал он и испугался, что ее не видно.

Машина прошла и он увидел Таньку в кузове. Она сидела на стуле среди мебели и в руках у нее была бегония в горшке. Машину качало из стороны в сторону, и Танька качалась в ней, безучастная ко всему.

— Та-анька! — крикнул он. Это получилось как-то хрипло, вернее, совсем не получилось.— Танька! — он бросился за машиной по дороге.

Танька подняла голову и заметила его. Она медленно поставила цветок на пол, тот, вероятно, покатился по полу от очередного толчка, но Танька этого уже не видела. Она встала, схватившись рукой за этажерку, привязанную к борту, другой рукой взмахнула в воздухе, но прощального взмаха не получилось, рука безвольно повисла. Лицо у Таньки посерело и стало похоже на лицо его матери, когда она с ним прощалась.

Он молча бежал за машиной, бежать в сапогах и ватнике ему было тяжело, но машина шла не так быстро, потому что часто проваливалась в ямы и натужно ревела мотором, выползая из них, и он не отставал. Вдруг он услышал за своей спиной велосипедные звонки и крики и остановился. Мимо него один за другим промчались за машиной ребята на велосипедах. Ехали они по обочине, там где суше, но все равно, то один, то другой скользил, а иногда и падал.

А машина, накренившись, медленно выползла на шоссе. Алеша уже плохо различал Танькино лицо, но знал, что Танька смотрит на него.

Машина, набирая скорость, мчалась по шоссе. Велосипедисты с криками летели за нею. А Танька все стояла в кузове и также неотрывно смотрела куда-то в бок, туда, где остался Алеша. Одной рукой она держалась за этажерку, а другой, свободной, все прово-

дила по лицу, тыльной стороной ладони смахивая щекотавшие кожу слезы.

Машина стала поворачивать, и маленькая фигурка вдалеке вдруг пропала. Танька судорожно глотнула воздух, махнула зачем-то рукой, и рука так и осталась у лица, словно Танька забыла о ней.

Алеша сбежал на обочину, некрасиво упал на землю и, закрывшись руками, горько и безутешно расплакался, словно ему было пять лет, а не тринадцать.

А потом он долго сидел, один, среди голых полей, на краю дороги, на которой не было ни одной машины, ни одного прохожего, а вокруг далеко-далеко было тихо, и в этой тишине и безлюдности уже чувствовалось приближение зимы.

В сумерках он подошел к ее даче. На втором этаже горел свет. Он вздрогнул, совсем не ожидая, что там кто-то остался, и тут же подумал, что совсем забыл про бабушку, ведь в машине ее не было.

Зайдя на веранду, он некоторое время разглядывал портрет дамы в голубом, что висел на стене. Потом медленно стал подниматься по скрипучей лестнице наверх. Наверху насвистывали какой-то популярный мотивчик.

Бабушка сидела за маленьким столиком, который был вынесен на середину комнаты. Вся комната, словно в снегу, была в обрезках тончайшей белой бумаги. Внимательно смотря через очки, бабушка большими ножницами вырезала что-то из папиросной бумаги. Когда он открыл дверь и остановился на пороге, она подняла глаза и перестала свистеть.

— Я почему-то так и думала, что это ты. Не успел попрощаться?

— Я ее видел,— сказал он.— На дороге. В машине.

— Это хорошо,— сказала бабушка.— А она тебя видела?

— И она.

— Очень хорошо. А я все придумала,— сказала бабушка.

— Что?

— А вот что. Понимаешь, совсем не обязательно подниматься на шаре, вполне достаточно его запустить. С тем мальчиком, про которого я вам рассказывала, мы пускали воздушные шары. Они назывались монгольфьеры. Тогда это было модно, правда. А сейчас...— бабушка пожала плечами.— Я подумала, что если ты не запустишь воздушный шар сейчас, ты никогда не полетишь, более того, ты не захочешь полететь. А это ужасно, если ты никогда больше не захочешь летать.

Ничего не ответив, он прошел по комнате, зацепил ногой за какие-то сети.

— Что это? — спросил он.

— Это гамаки. Я собрала их по дачам.

— А-а! Понимаю. Для шара!

— Для шара,— сказала бабушка.— Согласись, неплохая была идея?

— Неплохая.

— А как же он полетит? — спросил Алеша.— У нас нет газа.

— О! — воскликнула бабушка.— Нет ничего проще. Он полетит на горячем воздухе. У меня есть спиртовка, ее мы прикрепим внизу под шаром. И шар полетит с горящей спиртовкой и будет лететь долго, пока она будет гореть, а потом еще долго-долго, пока не остынет, а когда он остынет, он медленно опустится на землю.

— Здорово! Жаль, что нет Таньки! — сказал он.

— Мы будем думать, что и Танька с нами,— сказала бабушка.

— Мы запустим этот шар рано утром. Вся трава будет в ледяной росе. Вся трава будет блестеть, будто Млечный путь, усыпанный звездами.

— Да,— прошептал он и, помолчав, добавил: — Моя мама приезжала...

— Зачем? — спросила бабушка.

— Так. Повидаться. У нее лицо было такое, как у той дамы на портрете, утомленное...

— Да. Нелегко, значит, твоей маме живется.

— Нелегко.

Бабушка вновь защелкала ножницами.

— Бери бумагу и склеивай полоски,— сказала ему бабушка,— одну к одной.

Алеша взял две длинные полоски бумаги и, повертев их в руках, спросил:

— А мы можем еще одного человека взять на запуск?

— Конечно, можем,— ответила бабушка.

По сухой жесткой стерне к вершине холма медленно поднимались трое. Впереди шла бабушка и несла спиртовую горелку. Сзади два мальчика осторожно несли сложенный в несколько раз белый шар. Легкими порывами дул ветер.

Желтые листья лежали по дорогам.

На вершине холма они остановились и осмотрелись.

— Пожалуй, отсюда хорошо,— сказал Геник.

— А спички? — вдруг засуетилась бабушка.— Мы забыли спички!

— Я взял,— сказал Алеша и протянул коробок.

Все втроем они взялись за шар и стали расправлять его. Алеша установил внизу маленькую горелку — в корзинку из проволоки, бабушка чиркнула спичкой, раз, другой и отдала спички Алеше.

— Давай лучше ты, я слишком волнуюсь.

Алеша чиркнул спичкой и горелка загорелась ровным синеватым пламенем.

Шар медленно расправлялся.

Этот огромный, диаметром метра в два, шар был виден издалека. Люди, копошившиеся рядом с ним, казались маленькими. Они все еще держали шар за веревочки, хотя он властно рвался ввысь.

— Ну? — спросил Алеша своих спутников.— Пускаем?

И они одновременно отпустили веревки. Шар задумчиво покачался на месте, потом, плавно набирая высоту, взмыл в воздух.

Огромный белый шар, слегка покачиваясь на ветру, поднялся с вершины холма. Кругом лежали серо-желтые поля, серые пыльные дороги, и стального осеннего цвета река ныряла в лес, где среди черных веток еще висели ярко-желтые, красные и даже еще зеленые листья.

Шар поднимался все выше и выше, а трое людей, задрав головы, смотрели ему вслед.

— Ну, ладно...— вздохнула бабушка,— пора и мне уезжать.

— И я завтра еду,— добавил Геник.

— Все узжают,— сказал Алеша,— а я почему-то всегда остаюсь.

Алеша положил руку на плечо Геника.

— Ничего,— успокоила его бабушка,— вырастешь, тоже куда-нибудь поедешь. Хотя, бывают такие,—добавила она, помолчав,— которые, уезжая, все равно уехать не могут.

Потом они стояли молча и смотрели вдаль.

А шар летел над полями, над желтой опустелой землей, и те, что стояли внизу и смотрели на него, ничего не думали, а просто смотрели, как летит белый шар, и было видно, даже на такой высоте, что под шаром теплится слабый огонек.

И где-то неподалеку стояла задумчивая корова, которая непонятно почему оказалась на стерне, где не было для нее никакого корма. Она стояла неподвижно, нелепо глядя прямо перед собой, и на сей раз ничего не жевала. Может быть, ее тоже взяли на запуск...

...А шар все летел и летел, белый шар над огромной белой землей, занесенной снегами, и дул ветер, и шар качался в воздухе, а огонек все не гас, теплился, и шар то падал, сжатый ледяным порывом, то снова набирал высоту.

А я стоял и думал:

«Господи, сколько же мне тогда было? Тринадцать? А до чего же я был маленький. По-настоящему, расти я начал только после четырнадцати...»

В подготовке этого номера принимали участие корреспонденты ТАСС Е. Фадеичев, А. Кузьмин, Н. Бабыкин, Г. Петров, К. Болдохонов, В. Клименко, И. Масленников, Ю. Родионов, а также Л. Гурьян Н. Савицкий и С. Черток.

Поздравляем

с 75-летием

Донского Марка Семеновича, народного артиста СССР, лауреата Государственных премий СССР, Героя Социалистического Труда, постановщика фильмов «Детство Горького», «В людях», «Мои университеты», «Радуга», «Непокоренные», «Сельская учительница», «Фома Гордеев», «Сердце матери» и многих других

с 70-летием

Анненского Исидора Марковича, режиссера и киносценариста, заслуженного деятеля искусств РСФСР, постановщика фильмов «Медведь», «Человек в футляре», «Свадьба», «Анна на шее», «Княжна Мери», «Екатерина Воронина», «Трое», «Таланты и поклонники» и других

с 70-летием

Осьминина Владимира Спиридоновича, кинодраматурга, автора сценариев документальных фильмов «Встречи в Британии», «На переднем крае жизни», «Советская Россия», «Они управляют страной», «Мир во имя жизни», «Товарищ Серго» (совместно с С. Зениным), «Красная площадь», «Мировая система социализма», «В семье единой», «Москва, год 1917», «Непридуманные рассказы» (совместно с Е. Козыревым), «Орджоникидзе», а также статей по вопросам документального кино

с 70-летием

Савина Петра Николаевича, заслуженного артиста РСФСР, снимавшегося в фильмах «Крест и маузер», «Кружева», «Черный парус», «Конвейер смерти», «Гармонь», «Последний табор», «Трактористы», «Первая перчатка», «Чудотворная», «Война и мир», «Ватерлоо», «Тени исчезают в полдень» и многих других

с 50-летием

Зацепина Александра Сергеевича, композитора, автора музыки к фильмам «Наш милый доктор», «Операция «Ы», «Двенадцать стульев», «Командир счастливой «Щуки», «Не может быть», «Капитан Немо».

6 1976

Номер открывается выступлением делегата XXV съезда КПСС М. Ульянова;

в разделе «Новые фильмы» будут опубликованы рецензии В. Демина и Е. Стишовой, В. Михалковича, В. Гульченко на фильмы «Единственная», «Ирония судьбы, или С легким паром», «Открывая мир», а также обзор С. Асенина, посвященный эстонской мультипликации;

разговор о проблемах кинодраматургии продолжает Е. Габрилович;

о своем творческом опыте в театре и в кино размышляет С. Юрский;

раздел «Воспоминания и публикации» представлен статьей В. Санаева о творчестве Василия Шукшина;

раздел «За рубежом» представлен статьями М. Шатерниковой «Синие воротнички» глазами Голливуда» и И. Рубановой «Звезды» умерли—да здравствуют актеры»;

в номере печатаются сценарий М. Шатрова «Доверие»

и другие материалы.

Индекс 70402